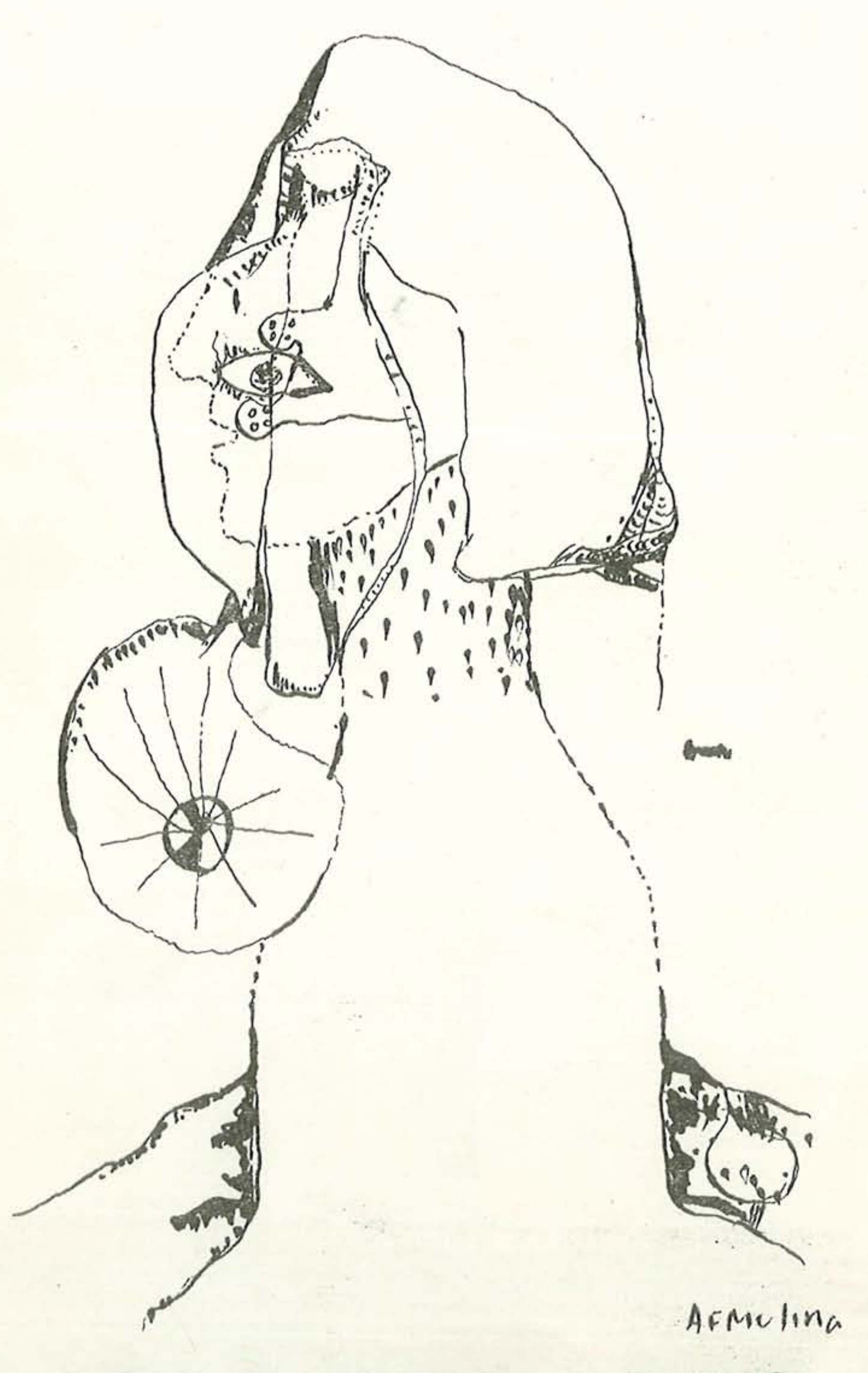
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 269
NOVIEMBRE 1972

C U A D E R N O S
H I S P A N O -
A M E R I C A N O S

L A R E V I S T A

de

N U E S T R O

T I E M P O

en el ámbito del

M U N D O

H I S P A N I C O

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

269

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 269 (NOVIEMBRE 1972)

Páginas

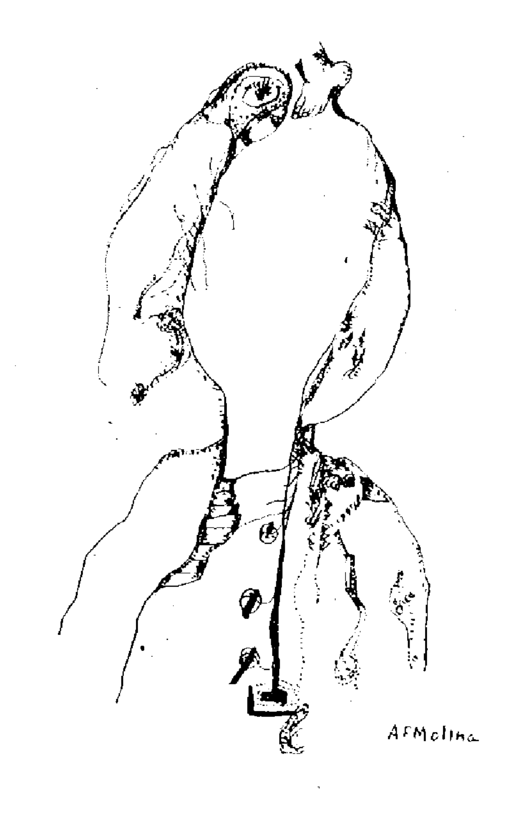
ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de A. F. MOLINA.



ARTE Y PENSAMIENTO

REFLEXIONES EN TORNO A LA IDEOLOGIA DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA *

Una de las anomalías que se presentan con más frecuencia en el desarrollo de la crítica literaria hispanoamericana es el caso del escritor que ha dominado el ambiente intelectual de su época y que a final de cuentas recibe una mención mínima en los manuales de literatura. Si éste es el caso de un novelista o de un poeta, cabe esperar que en el futuro las aberraciones de la crítica positivista se suavicen y den a su producción una perspectiva adecuada. Para el cultivador del ensayo, perenne habitante de una zona de penumbra en la crítica literaria, este tipo de justicia resulta más hipotética.

Tal es el caso de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), poeta, dramaturgo, cuentista y extraordinario ensayista argentino. Pocos de sus contemporáneos podrían igualar su éxito en los medios literarios (1); Jorge Luis Borges llegó incluso a considerarlo «nuestro mejor poeta contemporáneo» (2). Aún más significativo es el hecho de que la generación siguiente, es decir, la que se configura en las cercanías de 1950 (3), en su replanteamiento fundamental de la relación entre artista y sociedad, afirmó rotundamente la continuada vigencia del autor, aunque no siempre la viabilidad de su método.

---

* La traducción al castellano de los originales ingleses ha sido realizada por el autor de este artículo.

(1) Ganó tres importantes premios literarios de poesía: Tercer premio Nacional de literatura de 1922, primer premio Municipal de literatura de 1927, primer premio nacional de literatura de 1929 y sus ensayos ganaron el segundo premio nacional de literatura *(Radiografía de la pampa)*, 1937 y el premio de la Casa de las Américas *(Análisis funcional de la cultura)*, 1960. Y aún de más relieve fue su proposición para el premio Nóbel en 1949 por la Sociedad Argentina de Escritores.

(2) J. L. Borges *et al.*: *Antología poética argentina* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1941), p. 9.

(3) Corresponde con la proporción generacional de Juan José Arrom: los nacidos alrededor de 1924 que llegaron a manifestarse justo después del planteo sociopolítico de la época peronista. Al rechazar a los «padres», rechazaron también la importancia, desmesurada, según ellos, concedida a la renovación de la técnica literaria. Véase, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas: ensayo de un método* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963), pp. 19, 220-221. Coincide este grupo (entre otros, Rodolfo A. Borello, David e Ismael Viñas, León Rozitchner) con otras manifestaciones de la llamada «literatura de medio siglo» que se dio en otras partes del continente, sobre todo en Chile y Río de la Plata.

La importancia concedida a Martínez Estrada por esta generación iba a estribar precisamente en su singular método de exposición del malestar espiritual de la Argentina. En 1955, en una de las principales revistas, Rodolfo A. Borello escribió:

> No es exagerado afirmar la importancia y el influjo que ejerce hoy la obra de Ezequiel Martínez Estrada. La *Radiografía*, su magistral estudio de Buenos Aires, sus interpretaciones de Hudson y el agotador trabajo sobre *Martín Fierro* justifican una vida dedicada voluntariamente a los problemas de nuestro país y a la dilucidación de sus aspectos esenciales [...] si hoy nos enfrentamos una [sic] realidad erizada de interrogantes, si hoy nos preguntamos por las causas de un sinnúmero de hechos, es él quien los planteó y señaló con honda agudeza (4).

Pero se siente obligado, no obstante, a añadir que la insistencia de Martínez Estrada en lo inexorable de las escondidas fuerzas psíquicas y telúricas de la historia argentina (tan fundamental para la tesis de *Radiografía de la pampa)* en última instancia, alienaba a los que no podían compartir las pesimistas conclusiones a las que le llevaba su inteligencia altamente intuitiva:

> No creemos en la presencia de esas fuerzas invisibles, tampoco podemos aceptar como arma para la lucha ese estado de ánimo que nos lleva a la resignación antes que a la callada conciencia de nuestros males, y al estudio de sus posibles soluciones [...]. Hundirnos en el infierno no es la mejor forma de empezar a salir de él (5).

Se puede fácilmente implicar que esta situación no carecía de ironía. La única figura intelectual de la generación anterior que ideológicamente poseía afinidad con las preocupaciones principales de los «parricidas» (como los ha llamado Emir Rodríguez Monegal) concluía por alienarlos (6). Es, no obstante, esta alienación la que requiere un comentario, ya que Borges y Mallea, cuya relevancia se había puesto asimismo en tela de juicio, no han experimentado finalmente la misma negación (7).

Cuando el ensayista optó por exiliarse en México y Cuba en 1959, estaba plenamente convencido de ser un incomprendido, y el tono

---

(4) Rodolfo A. Borello: «Dos aspectos esenciales de la *Radiografía de la pampa*», *Ciudad* (Buenos Aires), I (primer trimestre, 1955), p. 24. *Contorno* (Buenos Aires), era la otra revista de la generación; ambas dedicaron amplio espacio a Martínez Estrada, *Contorno* un número íntegro.

(5) *Ibid.*, p. 30.

(6) Aunque las observaciones de Borello resumen de manera bastante exacta las actitudes de la generación, Martínez Estrada sí dejó discípulos, el más famoso de los cuales es H. A. Murena.

(7) Las actitudes de la nueva generación hacia Borges y Mallea se encuentran bien documentadas en Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires: Deucalión, 1956).

altamente patético de sus discursos y escritos de este período revela la imagen que de sí mismo tenía como profeta inexorablemente conducido a terribles sacrificios en expiación por los pecados históricos de su pueblo (8). La crítica literaria se ha contentado hasta la fecha con atribuir el fracaso final de Martínez Estrada únicamente a causas temperamentales, excesos poéticos en la prosa, o a excesos de clase, según algunas opiniones marxistas (9). Sean cuales fueren los méritos

---

(8) En una carta a Carlos Albarracín Sarmiento, en diciembre de 1959, escribía el ensayista:

> Estamos en México y pienso quedarme, si es posible, el resto de mis días. Aquí me quieren y me respetan los desconocidos, y allá sólo mis fieles amigos de antaño. Estoy cansado de trabajar en una empresa imposible, contribuyendo a que se diga que en la Argentina hay gente de valer, pero no que se los obliga a ir a ganarse el pan en el extranjero.

(CARLOS ADAM: *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada* [La Plata: Universidad Nacional, 1968], p. 175.) Un poco más tarde, en un discurso pronunciado durante la cena anual de la revista *Cuadernos Americanos*, Martínez Estrada reiteró las razones de su actitud:

> Pues ocurrió primero que por haber revelado la índole hereditaria y crónica de los males que a mi juicio aquejan a mi país, y denunciando luego a quienes creí que debiéramos culpar de ellos, vine a encontrarme como extranjero en mi patria, perdidos algunos amigos ilustres, y ganados, otros apenas alfabetos; cerradas las puertas de diarios y revistas y señalado por índice de los amos de la patria. Arrojado, digo, a las ergástulas del pueblo...

(«Un año más de *Cuadernos Americanos*», *Cuadernos Americanos*, México, 19, v. 109, núm. 2 [marzo-abril 1960], 51-55.)

(9) César Fernández Moreno en dos agudos artículos sobre la lucha interior del ensayista se refirió a su temperamento extremoso:

> Suele encontrar mediocre lo bueno, malo lo mediocre y atroz lo malo. La natural polaridad de su mente lo lleva a desmesuradas oposiciones frente a los conceptos corrientemente aceptados.

(«Martínez Estrada frente a la Argentina», *Mundo Nuevo*, 1, [julio 1966], 37-47.) El segundo artículo, de título similar, apareció en el número de agosto de 1966 de la misma revista. Por otro lado, JOSÉ P. BARREIRO consideró las deformaciones como consecuencia de la exageración poética:

> Plétora de esbozos brillantes, muchas veces rayanos en la travesura dialéctica, con una policromía de esquemas paradójicos, que confirman el ingenio creador del poeta [...] las conclusiones que cincela sobre la psicología y la realidad de nuestra evolución histórica [...] resultan desconcertantes, escépticas y hasta demoledoras en aspectos que no merecían tanta crueldad exegética.

(*El espíritu de Mayo y el revisionismo histórico* [Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1955], 156-157.) Juan José Sebreli, uno de los pocos críticos que ha dedicado un libro a Martínez Estrada, vio al ensayista como «... un intelectual argentino, perteneciente a la pequeña burguesía, aterrorizado por la crisis económica, decepcionado y escéptico». (*Martínez Estrada: una rebelión inútil* [Buenos Aires: Palestra, 1960], p. 21.) No se puede decir, sin embargo, que Sebreli representara ninguna posición oficial entre los marxistas argentinos. Juan Carlos Portantiero, por ejemplo, aunque consignando a Martínez Estrada y la generación de 1945 a un «liberalismo ineficaz y conformista», toma nota de cómo «en sus visiones proféticas latía la realidad de un país contradictorio que no había sido explicado, que contradecía la imagen que de él habían hecho las corporaciones y los profesores». (*Realismo y realidad en la narrativa argentina* [Buenos Aires: Procyón, 1961], p. 79.)

de tal enfoque, lo más que éste puede sugerir es el fracaso del hombre, pero no de su trabajo, y si sus contemporáneos encontraron dificultad en hacer la justa separación, ha llegado el momento de formular una valoración sobre la falta de impacto relativo que han tenido los ensayos que siguieron al éxito espectacular de *Radiografía de la pampa* (10).

De fundamental importancia para la comprensión del ensayo de Martínez Estrada es el concepto de historia que se revela en el conjunto de sus escritos desde *Radiografía de la pampa* hasta su obra póstuma, *Meditaciones sarmientinas*. Desde el principio se resistió a considerar la historia como una mera sucesión de batallas, vidas de grandes estadistas y fechas «claves». Instintivamente trataba de penetrar en profundos niveles de interpretación con los que fuera posible desvelar las razones de la frustración histórica argentina. Así, pues, en su obra de 1933 dedica capítulos enteros a las «fuerzas telúricas», «fuerzas psíquicas» y «seudo-estructuras».

A propósito de las razones que le movían, el ensayista escribió en 1958:

> La historia es morfología o anatomía de los hechos, y puede estudiárselos independientemente, por países y épocas; mas también la historia es fisiognómica de los hechos; revelan su sentido profundo, su alma colectiva, ecuménica y étnica...; tiene una faz fotogénica, diré así, que puede fijarse en los libros documentales como lo hacen los papirólogos; pero también una expresión viva, psíquica que sólo puede interpretarse por intuición, como hacemos con una persona que nos habla (11).

Su predilección por la segunda interpretación en cada caso pone de manifiesto su orientación historicista, no la tradicional (12). Dotado de una intuición poderosa que iba a desentrañar la clave del estigma histórico de la Argentina, Martínez Estrada se dispuso a construir, según la manera historicista, el paradigma, o estructura «invariante» (usando su propio término) de la historia argentina. Como una con-

---

(10) Espectacular hasta cierto punto. Aunque la obra llegara en 1968 a alcanzar la séptima edición, sólo obtuvo el segundo premio Nacional de Literatura de 1937, cuatro años después de la aparición de la primera.

(11) «Sobre *Radiografía de la pampa*», EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Leer y escribir*, ed. Enrique Espinoza (México: Joaquín Mortiz, 1969).

(12) La descripción que del historicista hace Karl Popper casi se anticipa a la afirmación del ensayista:

> El historicismo [...] es una reacción contra el método ingenuo de interpretación de historia política meramente como la vida de grandes tiranos y grandes generales. Los historicistas sienten, con razón, que debe existir un método mejor. Es este sentimiento el que hace su idea de «genios» —de una época, de una nación, de un ejército— tan seductora.

(*The Poverty of Historicism* [New York: Harper and Row, 1964], p. 148.) La primera edición apareció en 1957.

secuencia de tal orientación existía el peligro constante de distorsión. Una vez identificadas las invariantes de la historia, todo el transcurrir histórico se interpreta desde este punto de vista, e inevitablemente se cae en el error de deformar situaciones que no se ajustan al esquema, para hacerlas encajar en él. De aquí que un período de dinamismo constitucional en el curso de la historia argentina sea interpretado por el ensayista como época durante la cual las constantes del pasado siguen un curso subterráneo:

> La vida constitucional e institucional desde 1853 en adelante, tiene mayor dinamismo, una riqueza incomparablemente más variada en sus desarrollos melódicos y abarca más extensas áreas de la vida pública y privada. En cambio, a mi juicio, precisamente por esa diversidad de ornamentación los invariantes coloniales se profundizan y siguen su curso subterráneo, como no podía menos de suceder, o que se hospeden e inmovilicen encapsulados en los centros vitales de la vida constitucional (13).

Naturalmente el lapsus institucional subsiguiente aparecería como justificación de la idea del curso oculto, pero es evidente que se trata de una construcción *a posteriori*, que corresponde a un foco global anterior; esto constituye una deformación. Básicamente los ensayos histórico-sociológicos de Martínez Estrada pueden interpretarse como un intento de localización e identificación de ciertos patrones que, según él, se daban en la historia y el desarrollo institucional de la Argentina. Los excesos en los que incurrió en este intento se deben a su método intuitivo, que identificó cada vez más las tendencias históricas con las leyes universales. Esta tendencia al planteamiento intuitivo, no obstante, no es únicamente exclusiva del ensayista. Su contemporáneo Karl Mannheim señaló, en su momento, que el enfoque estructural de los cambios históricos llevaba consigo inevitablemente un elemento de intuición (14). No obstante, la carga intuitiva en el intento estructural de Martínez Estrada es tan sustancial, que la base empírica con

---

(13) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Las invariantes históricas en el Facundo* (Buenos Aires: Viau, 1947), p. 24. Un ejemplo casi idéntico se encuentra en *Radiografía de la pampa*, 6.ª ed. (Buenos Aires: Losada, 1968), p. 174: «Lo que llamábamos barbarie no había desaparecido, sino que se había refugiado en zonas neutrales esperando el momento propicio.»

(14) Nos equiparemos para enfrentarnos con las configuraciones históricas solamente a través de esta progresión gradual hacia estructuras concretas. Por cada fase intermedia de la tipología que pasemos por alto, tendremos como castigo que regresar al enfrentamiento *ad hoc*, a la improvisación en la cual la intuición ha de desempeñar un papel preeminente. Desde luego siempre se pueden tomar los hechos históricos en su valor nominal y ordenarlos sin el adecuado aparato sociológico, pero tal improvisada empresa, equipada solamente con sentido común, no dará un dominio estructural del material. (*Essays on the Sociology of Culture* [New York: Oxford University Press, 1956], p. 79.)

frecuencia se oscurece o llega a desaparecer. Advirtiendo al lector del *Martín Fierro* de Hernández, escribió:

> ...el Poema es un poema de la realidad histórica más que de la realidad étnica, moral y psicológica. La realidad histórica es un concepto más amplio y central que cualquier otro; se forma con los invariantes que a través de los siglos perpetúan a un pueblo como tipo de raza, de misión, con su fisonomía y su némesis [...] tiene un *ethos*, un rostro, un sino. Confundir en el Poema esos elementos invariantes con los episódicos, al Martín Fierro biográfico con el Martín Fierro histórico, la persona y el personaje, es desvirtuar el propósito expreso del Autor y el sentido de la Obra (15).

He aquí una promulgación clara del concepto de constantes históricas manifestándose a través de los siglos, desvelando gradualmente el destino nacional. En este momento, al menos, no hay intento de justificación causal. No obstante, puede entenderse que tal concepto encontraría un correlativo en términos de constantes humanas, y efectivamente Martínez Estrada rechazó la posibilidad de cualquier cambio real en la condición humana esencial, como si se tratara de algo ilusorio (16).

En la formulación de sus ideas sobre la repetición histórica, Martínez Estrada estaba, sin duda, influido por Oswald Spengler, por cuyas obras había manifestado predilección; existe, empero, amplia evidencia en el sentido de que esta influencia no se limitó al concepto de los ciclos históricos. De la misma manera que su famoso contemporáneo el conde de Keyserling, Spengler era un «teluricista» convencido y poca duda puede caber de que el joven Martínez Estrada fue sensible a pasajes como éste:

> El hombre primitivo es un animal *soliviantado*, [...] de sentidos agudos y ávidos, siempre en guardia para ahuyentar a cualquier elemento de la Naturaleza hostil. Una profunda transformación se produce primero con la agricultura [...]. El que cava y ara no pretende saquear, sino *modificar* la Naturaleza. Sembrar no implica tomar algo, sino producir algo. *Pero con esto el hombre mismo se convierte en planta* —es decir, como campesino—. Echa raíces en la tierra que labra, el alma del hombre descubre un alma en el campo, surge un nuevo apego vital entre hombre y tierra, un nuevo sentimiento. La Naturaleza hostil

---

(15) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, I (México: Fondo de Cultura Económica, 1948), p. 299.

(16) «El ser humano ve en torno suyo que todo cambia velozmente porque cambia él. Pero ni aun él cambia, porque se lo vuelve a encontrar inclinado sobre la misma vasija y al pie del mismo telar mil años más tarde. El concepto de inmovilidad mental es indispensable ahora, como lo ha fijado Boas, y el concepto de mística y magia de Lévy-Bruhl y Fraser.» (*Las invariantes históricas en el Facundo*, p. 9.)

se convierte en amiga; la tierra se vuelve la *Madre* tierra. Entre el sembrar y el engendrar, entre la cosecha y la muerte, el hijo y el grano, una profunda afinidad se establece (17).

En efecto, uno de los principales postulados de *Radiografía de la pampa,* y que se encuentra reiteradamente a lo largo de toda la obra del ensayista, es que toda la experiencia colonial argentina, desde sus comienzos, fue una violación y una expoliación, completa antítesis de un entendimiento con la naturaleza. La conquista de la región del Río de la Plata, según Martínez Estrada, en lugar de constituir un enraizamiento desde el punto de vista institucional e histórico, produjo una raza flotante y desarraigada, «huéspedes trashumantes de nuestra propia patria» (18). Desde luego el historicismo no tiene por qué terminar en la formulación de tipo círculo cerrado a la que apunta el ensayista, aunque esté siempre abierto a serias objeciones respecto a sus premisas no racionales.

A pesar del atractivo que ejerce sobre la minoría la naturaleza altamente intuitiva de la mayor parte del pensamiento historicista, Martínez Estrada no se interesó por la idea de minoría selecta como salvadora intelectual. Este concepto ofrecía gran interés aún durante la década de 1930, actitud neoplatónica que Rodó había expuesto al comienzo del siglo y que fue más tarde desarrollada por José Ortega y Gasset y Oswald Spengler. En sus momentos más amargados, en efecto, como se ilustra en la última parte del período cubano, el ensayista tomó resueltamente partido contra los epónimos del mundo literario argentino (19). Una lectura superficial de las obras de esta etapa cubana puede inducir a la conclusión de que se trata de un período de producción decadente. A pesar de su enorme trabajo inconcluso sobre Martí y su voluminoso *Semejanzas y diferencias entre los países de la América Latina,* no hay duda de que la distancia de la *Radiografía* o *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* a *El verdadero cuento del Tío Sam* y *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* es inconmensurable. Se debe, no obstante, resistir a esta tentación. El período de 1961 a 1965, más que una decadencia representa una continuación y un desarrollo de la vena política y polémica que se encuentra a lo largo de la obra de Martínez Estrada y que es un exponente de una postura

---

(17) OSWALD SPENGLER: *The Decline of the West,* II (New York: Alfred A. Knopf, 1929), pp 89-90.

(18) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Cuadrante del pampero* (Buenos Aires: Deucalión, 1956), p. 205.

(19) Véase, por ejemplo, su «Réplica a una declaración intemperante», *Mi experiencia cubana* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1965), pp. 121-128. Aunque en la misma vena que los varios tratados propagandísticos que Martínez Estrada produjo en Cuba, éste ofrece la particularidad de que el ensayista ataca amargamente a figuras como Borges, Mallea y Bioy Casares.

básicamente temperamental. Sus contemporáneos argentinos, por ejemplo, no sólo conocían su agudo instinto analítico o brillantemente evocativo de *Heraldos de la verdad, En torno a Kafka* o *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, sino también las invectivas iconoclastas de *¿Qué es esto?, Cuadrante del pampero, Exhortaciones* y *Las 40*. El crítico en busca del ensayista creador preferirá, sin duda, examinar el primer grupo, pero el que investigue la personalidad esencial de Martínez Estrada se tornará cada vez más hacia el segundo. Además de la fuerte orientación historicista, se encuentra presente una concepción fundamentalmente moralista de la realidad histórica y política. Tal concepción, examinada cuidadosamente, revela una actitud contradictoria, de guerra personal contra todo lo referente a la idea de la autoridad y el estado moderno, y una profunda desconfianza hacia la progresiva erosión de los valores personales por el saber científico y la tecnología. En lo que se refiere al primer término, Martínez Estrada estaba convencido de la imposibilidad de coexistencia entre lo que él llamó el «instituto de fuerza» y el «instituto de derecho» que consideraba inherentes al estado, ya que, con frecuencia, el concepto de ley sólo servía como un disfraz de fuerza (20). De aquí que parezca natural que se opusiese a cualquier tendencia hacia la «despersonalización» o «deshumanización», compañeras inevitables del advenimiento de la sociedad tecnológica. La culminación de su visión moralista de la sociedad se expresó claramente en su *Análisis funcional de la cultura* (1960):

> El material específico de la cultura se confunde con el conjunto circundante de los bienes del confort doméstico y espiritual que la sociedad prepara y distribuye economizando esfuerzos y gastos superfluos al consumidor. Simultáneamente, pues, y por un juego de balancines, a medida que se eleva el índice del valor puro de la técnica de laboratorio y de su sección subordinada, la ciencia industrializada, desciende el del saber lúcido o sapiencial (21).

Esta antipatía por la «técnica de laboratorio» y sus efectos en la sociedad fue la base de sus frecuentes alusiones al peligro de «la cultura *kitsch*» para el hombre moderno. Estas actitudes, tomadas colectivamente, revelan lo que la sociología ha designado como una visión *Gemeinschaft* de la sociedad. Se trata en realidad de una visión del

(20) «Anverso del Estado», *La Nación*, 15 de agosto de 1954. En consonancia con esta postura estaba la creencia del ensayista de que la imposibilidad de tal coexistencia se debía a la perpetuación histórica de la barbarie, expuesta por Sarmiento, bajo la apariencia del mismo Estado. Véase, por ejemplo, *Las invariantes*, p. 8.

(21) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Análisis funcional de la cultura* (La Habana: Casa de las Américas, 1960), p. 66.

mundo que concibe a la sociedad a base de relaciones comunitarias (como opuestas a la asociación o relaciones contractuales), contando con las virtudes tradicionales de vecindad, interdependencia, caridad, etc. Esta orientación, implícita en *Radiografía de la pampa,* se acentuó más y más en los ensayos subsiguientes. Una interpretación admisible de *Cabeza de Goliath* (1940), por ejemplo, podría ser que la obra se encuentra gobernada fundamentalmente por una base de tipo *Gemeinschaft:* la aversión a la influencia deshumanizadora de la gran urbe, en este caso Buenos Aires, pero en realidad cualquier metrópoli. De la misma manera hallamos en *Sarmiento* (1946):

> Lo constante en un pueblo son sus sentimientos y no sus ideas, sus reflejos incondicionados de conducta social y no las adquisiciones del saber. Esto muere con cada individuo, pero sus gestos, como su inflexiones prosódicas, se propagan en los hijos y en los nietos. Eso es lo que se educa fuera de la escuela, lo que nosotros no hemos educado (22).

De manera que son los gestos naturales, los no técnicos, los que realmente simbolizan al pueblo. A veces Martínez Estrada, sin percatarse de ello, contrastó los conceptos de *Gemeinschaft* y *Gesellschaft.* Refiriéndose a la visión de la civilización expuesta por su mentor (23), afirma:

> Para Sarmiento civilización era todo aquello que había hecho de Inglaterra y de los Estados Unidos naciones poderosas, industrialmente desarrolladas, comercial y socialmente organizadas, económica y culturalmente eficaces; pero no se había preguntado qué diferencias y concordancias hay entre la barbarie de los pueblos primitivos y la civilización de los pueblos decadentes. La grandeza que Sarmiento anhela es precisamente la grandeza que encubre la injusticia, la crueldad, la infamia, la codicia. Transportar esos adelantos brutos era agregarles una calamidad científicamente establecida a una calamidad libre y campesinamente engendrada [...]. Sin un plan social de justicia, el progreso es una maldición (24).

De forma que el ensayista establece una dicotomía *Gemeinschaft/Gesellschaft* en términos de los «pueblos primitivos» y «civilización de pueblos decadentes», «calamidad campesinamente engendrada», y «calamidad científicamente engendrada». De la misma manera, en el ensayo que posiblemente expone con más claridad el aspecto *Gemein-*

---

(22) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Sarmiento* (Buenos Aires: Argos, 1956), página 72.

(23) Debe recordarse que a pesar de la crítica a muchos de los dictámenes de Sarmiento, Martínez Estrada estuvo muy influido por él, hasta el punto de considerarse a sí mismo como su «fidelísimo discípulo». Véase *Meditaciones sarmientinas* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968), p. 106.

(24) *Sarmiento,* p. 110.

schaft, Martínez Estrada afirma de nuevo este concepto de «comunidad» de la Argentina, se trata de las *Exhortaciones:*

> Mi pueblo, que es el vuestro, ha sido inducido a la violación más pecaminosa y funesta de la ley, que no consiste en violarla por el delito o la transgresión, que entonces puede castigársela y hasta llegar a ser saludable, sino burlarla por el fraude [...]. Sin una rígida norma de conducta, un pueblo civilizado se coloca o debe ser colocado debajo de los pueblos salvajes, ágrafos o primitivos [...]. Hacer comprender al pueblo, por la incontrastable potestad de la autoridad ética, que un juez es más poderoso que un presidente de la república, y que un general del ejército [...] tan respetable como una madre y como un sacerdote cuando lo es de verdad. Y demostrad lo que sois. Para invocar ese poder sagrado e inmenso no tenéis en la mano la espada de la justicia, ni los Evangelios, sino las tablas de la ley (25).

Como se percibe fácilmente, este pasaje está repleto de alusiones que señalan a una concepción de la sociedad como «comunidad», que constantemente interpreta los problemas a nivel moral. La referencia bíblica en la última línea sirve para confirmar la impresión de que se trata de una invocación provocada por una ira casi profética, cuya presencia se percibe desde el principio. Es de tenerse en cuenta, asimismo, que el ensayista concede igual importancia a la madre que al verdadero sacerdote. Tales concepciones, para resumir, no podían estar más alejadas de las relaciones contractuales, intereses comerciales, del concepto de sociedad como «asociación». De aquí que puedan surgir espontáneamente ciertas tendencias hacia lo que se podría denominar complejo «conspiracional», experimentado cuando tales valores de «comunidad» se ven amenazados por la sociedad «contractual».

Las implicaciones de esta dicotomía como método de análisis de los ensayos de Martínez Estrada tienen incluso una significación más honda en relación con el concepto de civilización y barbarie en el ensayista. Hacia el final de la *Radiografía de la pampa,* rechaza la oposición que de estos términos hace Sarmiento en el *Facundo;* Martínez Estrada los consideraba como partes integrantes de una misma realidad (26). Es decir, que el primitivismo de las áreas rurales había llegado a la ciudad (idea central en *Cabeza de Goliath),* donde se fundió en las manifestaciones de la civilización moderna, defendida por Sarmiento (27). En este punto, no obstante, conviene que hagamos una aclaración. De lo dicho se desprende que, según Martínez Estrada, la sociedad argentina está construida sobre una barbarie perpetuada históricamente

---

(25) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Exhortaciones* (Buenos Aires: Burnichón Editor, 1957), pp. 13-14.
(26) *Radiografía de la pampa,* p. 241.
(27) *Sarmiento,* p. 171.

hasta nuestros tiempos. La barbarie que concibe Sarmiento era, según Martínez Estrada, una forma de civilización, y la civilización moderna preconizada por Sarmiento, a causa de la acción despersonalizadora, empalma con la barbarie histórica de la sociedad argentina, tal como la ve Martínez Estrada. De aquí que

> El problema quedó desfigurado más bien que simplificado [en Sarmiento]. No había tal barbarie, sino formas renitentes de la civilización, tradiciones de religión, mando, pereza, inmoralidad, codicia, crueldad influyendo activamente en sentido contrario al esfuerzo por realizar una experiencia nueva de orden, justicia, trabajo y progreso (28).

De modo que el ensayista rechaza la civilización moderna y aboga por una visión de la Argentina que muchos pensadores han consignado como barbarie, y que él considera ser «civilizada» a causa de su autenticidad en términos humanos. Tal acepción corresponde a un punto de vista de la realidad tipo *Gemeinschaft;* que se opone a la «cultura *kitsch*» o «cultura mecanizada» de la civilización moderna. De aquí que quepa expresar la visión de la sociedad de ambos escritores en los siguientes términos:

Sarmiento favorece la civilización *(Gesellschaft)* contra barbarie *(Gemeinschaft)*

y

Martínez Estrada favorece la civilización *(Gemeinschaft)* contra barbarie *(Gesellschaft)* (29).

* * *

En este intento básico de fijar los puntos esenciales de la ideología de Martínez Estrada se encuentra otra dimensión que es menos accesible a una descripción concreta pero no por eso menos real. Nos referimos a cierta mística o mistificación que el pensador usa a veces para evocar la naturaleza «auténtica» de un fenómeno dado. La obra más representativa en este aspecto es *Radiografía de la pampa.* Las referen-

---

(28) *Ibid.*, p. 89.

(29) Si bien la antítesis *Gemeinschaft/Gesellschaft* que hemos delineado es útil para describir algunas tendencias fundamentales en Martínez Estrada y su concepto de Sarmiento, cabe recordar que no es nuestro propósito aquí formular una conclusión definitiva sobre los dos autores. Si hemos aseverado la importancia del aspecto «comunidad» en casi toda la obra de Martínez Estrada, constituiría una exageración el afirmar que el aspecto «asociación» prevalece en la totalidad de la de Sarmiento. En realidad, el paternalismo básico de Sarmiento, junto con su tendencia a considerar Argentina como un vasto experimento educacional, bien puede considerarse como parte de las actitudes *Gemeinschaft* en su contexto más amplio.

cias consignadas al principio de este ensayo a las fuerzas particulares que Martínez Estrada vio como fundamentales en la configuración del carácter argentino, y en particular de lo telúrico, pueden ser consideradas conjuntamente como integrantes del concepto de la mistificación. Prácticamente sin excepción, la tierra, la desnuda realidad prehistórica, o el subsecuente desarrollo geopolítico, son una fuerza negativa para Martínez Estrada. Según su interpretación, la presencia espiritual de la tierra actúa siempre en contra del hombre, casi en venganza animada por la negación de entendimiento de su realidad desde el primer impacto en tiempos coloniales. La tierra aparece dotada de una voluntad propia, inexorable y terrible:

> Todo ese dominio de naturaleza, recintos en que la tierra defiende intactas su gea, su flora y su fauna, son confines a los que el hijo de la llanura fue arrojado y donde se extinguirá. Lo demás, la tierra plana, la pampa litoral y central es Argentina, la tierra de Europa, la tierra del blanco. Pero entre esa pampa fértil, nueva, y aquel mundo oscuro, antiguo, está el hijo del blanco y de la india que tiene que optar y que tardará centenares de años en decidirse, dejándolo todo en suspenso hasta ese día (30).

Esta idea surge emparejada invariablemente con un hondo sentido de fatalismo, con la convicción de que la violación inicial de la naturaleza ha demandado un precio, una reparación, a lo largo de los siglos. Una reparación que nunca se podrá pagar; el «pecado original» que carece de absolución: «... la tierra es la verdad definitiva, la primera y la última: es la muerte» (31). La mística de la tierra es realmente una presencia espiritual, una fuerza que se hace sentir de múltiples maneras; Argentina puede optar por ignorarla, pero, dice Martínez Estrada, será inútil; el intento sólo servirá para reforzar la conciencia de su presencia (32). Según el autor, José Hernández es uno de los escasos escritores que ha logrado transferir la realidad de esta mística de la tierra a la literatura. Evocando el final del *Martín Fierro* como ejemplo de la implacabilidad de las fuerzas de la tierra, Martínez Estrada afirma:

> Tenemos en el *Martín Fierro* un cuadro más cercano a *La Araucana* que a la actualidad. Adviértase, además, que los temas, los temas como condensación de un *status* no registrado, corresponde a la etnología, la

---

(30) *Radiografía de la pampa*, p. 130.
(31) *Ibíd.*, p. 16.
(32) La tesis de que el argentino (y por extensión el americano) usa la cultura para mantener a distancia la realidad espiritual del continente, imposibilitando así el encuentro con la propia identidad, ha sido desarrollada por un discípulo de Martínez Estrada. Véase H. A. Murena: *El pecado original de América* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965).

antropología y a la prehistoria más bien que a la cultura [...]. Los hechos tienen también una técnica equivalente a la herramienta rudimentaria; sólo las reflexiones levantan al ser humano sobre el ínfimo nivel de las cosas. Cosas y hechos pertenecen a un mundo de cultura barbarizado, y los personajes se debaten como náufragos para no ser arrastrados por la corriente que todo lo destruye (33).

No hay duda de que este párrafo es brillantemente evocativo, pero es también un buen ejemplo de que el uso de tales efusiones intuitivas presupone una actitud similar en el lector (34). Por otra parte, esta actitud es imprescindible en el intento de comunicación de una mística. Con tal afirmación, no obstante, hemos vuelto a la objeción básica al método historicista de Martínez Estrada: imposibilidad de comunicación por medio de un procedimiento místico. Sin duda, en defensa propia, el ensayista hubiera aducido que tal lenguaje era el único adecuado para la expresión de sus llamadas «verdades profundas», que no eran susceptibles de descripción racional y lógica. No obstante, es claro que la preferencia por el planteamiento intuitivo contribuyó a la creación del síndrome de complejo de paria, característica de los escritos de la última época. En tal situación, la del individuo ciegamente convencido de la veracidad de sus teorías sobre la realidad y la historia «verdaderas» de su país, hay una tendencia evidente a imputar mala fe a los que no quieren o no pueden aceptarlas. De aquí a la aparición del complejo de persecución y alejamiento creciente del mundo hay poca distancia.

A poco que se reflexione, resulta claro que la atención concedida por Martínez Estrada a la mística de la tierra cae dentro de la actitud historicista general que hemos venido trazando. En una vuelta a la afirmación inicial sobre la necesidad de considerar la *Weltanschauung* del ensayista, percibimos una concepción fatalista del hombre a merced de las fuerzas sobrenaturales a través de la historia. Encerrado en su concentricidad cultural; engendrado, como hemos visto, en la viola-

---

(33) *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, II, 476-477.

(34) Uno de los peligros más evidentes de la evocación intuitiva (o altamente imaginativa) de una realidad telúrica es precisamente la dificultad de delimitación no sólo de la esencia del concepto mismo, sino también de la propia imaginación. El mismo Martínez Estrada dio alguna vez la impresión de dejar correr su imaginación a rienda suelta, cuando quizá un planteamiento más disciplinado hubiera sido más útil. Considérese, por ejemplo su visión de lo telúrico en Martí:

> Todo lo que la naturaleza produce, para Martí es venerable, pero en su misma forma de acción y reacción instantáneas, no de culto o rito pagano. Las plantas más que los animales como seres absolutamente elementales, replegados en sí mismos, identificados como seres intrauterinos de la madre tierra, todavía en simbiosis con ella, pacientes, silenciosos y benéficos. (EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Martí revolucionario* [La Habana: Casa de las Américas, 1967], p. 389.)

ción original de la naturaleza perpetrada por el hombre, la cual, unida al complejo de *hijo humillado* inherente al hombre americano, forma el *pecado original* de América. La redención, y el término no podía ser más adecuado dado el contexto, puede ser solamente parcial y no se trata, en realidad, de un bautismo; consiste en enfrentarse con la terrible realidad espiritual de América y llegar a su aceptación: «Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud» (35). El enfrentamiento con esta realidad no la abolirá, pero su reconocimiento significará una liberación personal.

De esta forma, Martínez Estrada vino a «liberar», a «redimir», a partir de *Radiografía de la pampa,* pero la posteridad ha demostrado que el suyo fue un predicar en desierto. Sólo su encuentro con la personalidad de Martí podría ofrecer algún consuelo a su vida gastada en frecuentes desilusiones, abierta hostilidad y fundamental incomprensión. Dados algunos de los elementos ideológicos que hemos venido caracterizando, actitudes historicistas, orientaciones *Gemeinschaft/Gesellschaft,* místicas, etc., esta conclusión no carecería de base lógica, ya que procedía de una actitud ideológica que, en definitiva, reduciría el alcance de su obra.

Queda por considerar hasta qué punto las características de la ideología de Martínez Estrada, y en particular su pesimismo, intuición y las deformaciones en que cayó, fueron consecuencia de factores que afectan a la posición del intelectual en general. En una descripción que podía haber sido escrita pensando en Martínez Estrada, Karl Mannheim afirma:

> La persona que debe enfrentarse con las consecuencias diarias de sus acciones no puede menos de adquirir hábitos pragmáticos y una visión crítica dentro del radio de su práctica vocacional. El intelectual carece de algunas de estas coerciones. No se enfrenta con obstáculos cuando habita en la perspectiva a largo alcance de las cosas, o en un nivel de abstracción en el que no ha de sufrir consecuencias. Ideas que no pueden errar fácilmente se convierten en un fin en sí mismas y en una fuente de intoxicación solitaria. El pensador a quien los acontecimientos no pueden refutar, se expone a que se le olvide el propósito fundamental del pensar: llegar a conocer y a prever a fin de poder actuar. A veces el idear libre y sin trabas invita a la creación de ilusiones de grandeza, pues la mera capacidad de comunicar ideas sobre cuestiones difíciles engaña en cuanto parece un dominio completo de ellas. De ordinario las teorías particulares de individuos en estado de reclusión no causan mayores perturbaciones, pero en un momento de crisis puede que el éxtasis intelectual se arraigue en terreno fértil (36).

---

(35) *Radiografía de la pampa,* p. 342.
(36) KARL MANNHEIM: *Essays on the Sociology of Culture,* p. 160.

Aun si se tienen ciertas reservas justificadas acerca de la existencia de un «éxtasis intelectual» en Martínez Estrada, no cabe duda de que el ensayista poseyó la mayoría de las características señaladas por Mannheim. Con toda probabilidad el sociólogo se refería al auge de las dictaduras europeas en la década de 1930, pero los conceptos igualmente podrían aplicarse a la Argentina. Cuando llegó la crisis de 1945, fue la llamada populista a las armas de Juan Domingo Perón la que encontró terreno fértil, mientras que la llamada a la autenticidad de Ezequiel Martínez Estrada, inevitablemente limitada, como hemos señalado, a un público minoritario, encontró únicamente un terreno yermo.

JAMES MAHARG

Dp. of Romance Languages
Univ. of Michigan
Ann. Arbor, Mich. 48104 (USA)

PROSAS PROPICIAS

(En el centenario del nacimiento de Pío Baroja: 28 de diciembre de 1972)

LOS DESVANES DE DON PIO

... en los desvanes del mundo.

GRACIÁN.

... en los desvanes del cerebro.

BÉCQUER.

En los desvanes de don Pío tiene humildad la niebla y sencillez la hierba que se empapa Todo es húmedo y roto fatalista y tardío quisiera ser arrullo y se queda en canción de buhonero Todo confluye en círculos y sorpresas de Joe y una sopa muy pobre se aplebeya cada vez más y nos conmueven las bombillas anémicas de lo humano más pequeño que fracasa

No hay que buscar en ellos el amor victorioso ni la palma olorosa del martirio Todo pasa en voz baja y muy al margen La aceptación mohosa su pincelada breve del sol pálido su estampa iluminada con arcas de noé y soldaditos de plomo su aventura gabarra y esclusa siempre igual sobreviven vacantes y a disgusto y reciben un tranquilo tratamiento y una mención modesta de librero de viejo

En los desvanes de don Pío se aboceta un fonógrafo de bocina cansada y leves ocasiones y remiendos marginales Todo huele a paciencia bondadosa y los vasos de culo bien labrado y abultado entrechochan curiosos como lupas sus visiones prosaicas y simpáticas de un mar de comerciantes y codicia de flete Sobre el buró secreto de caoba cuelga un barco inocente y absuelto de flaquezas como un «pendido» de Villon

Allí no encontraremos ni vientos bien descritos de pasión operística ni desfiles brillantes bajo fieros aplausos sino el polvo apacible del recuerdo que miente —*recordar es mentir*— y se inventa ficticios paraísos de aquel tiempo pasado Qué pronto empieza la sombra final irreparable de clínica y aldea qué falta de aire fresco qué porcelanas frágiles y mejillas enfermas de muchacha teñida de Chopin

En los desvanes de don Pío se aclimatan mujeres de un azul desvaído y faldas resignadas Todo ha tenido ya su coyuntura y su letra mejor y más despierta de traviesa colegiala Pero así los minutos sus crujidos amables son mucho más rebeldes y activos en sollozos que reciben descargas augurales de los arcos-voltaicos recién iluminados en su fiesta nocturna y fin de siglo

No hay que esperar en ellos lecciones de cinismo y añicos de sonrisa malograda La hora que se extingue desliza sus ambiguas lentas interminables mustias conversaciones de acabóse La luz del cielo raso cumple todos los ritos literarios y adquiere garantía suficiente de ensoñación piadosa y minusválida para poblar de abetos casi míticos las dulces confidencias de los días nublados

En los desvanes de don Pío hay vetas agraciadas de madera otoñal

INFANTES

Menos me hospeda el cuerpo que me entierra.
QUEVEDO.

Camino del sepulcro Cada vez más con los zapatos rotos con el jersey muriéndose a su gusto Después de todo como todos Después de todo como siempre Ninguna novedad desde hace tantos años Camino sin atajo y sin motores Caminito pegado a las costillas sin dolor aparente y sin adiós

Camino hacia el sepulcro falto de jerarquía y opaco de trastero y de memoria Pequeñas diversiones que fallan y anochecen o madrugan en células de casta soledad y térrea penitencia solidaria Lo nuestro es el cadáver que no acaba y se pierde que no cabe en sus límites normales de parvedad y lengua sobornada

Camino y me alucino con el sepulcro a cuestas Camino como un huésped mutilado celebrado y equívoco por dentro pero sucio por fuera de tanta retirada y oposición tardía de tanto maldecir el predominio la enjundia y los valores indudables de las tapias ajenas

Camino retrasado con el sepulcro dentro sólo para ir tirando gris y ayuno entre sólidas murallas que mantienen intacto su prestigio de hisopo natural casulla artificial y soltería Mantienen bien cerrada su bravata ancestral su condición de embozo consagrado

Camino asepulcrando mi apetito y encoletando las pocas desganas que me quedan Camino Don Francisco hacia encofrados de cansancio lírico que no pueden conmigo cuando arrastro los pies sin importancia y un viento afectuoso de tachuelas revuelve mis chapuzas vespertinas

Camino entre retablos de ambición que me dejan detrás de su política de poder a poder y hombro con hombro Camino de ataúd agusanado que se niega a apreciar juegos de ingenio y se acerca a tu celda acostumbrada difunto Don Francisco

LA CONDICION CANINA

A *Arturo Serrano Plaja por su libro:* La mano de Dios pasa por este perro.

No hay Dios no hay caridad y no hay tu tía No hay arcilla que valga No hay adobe ni cristo que sirva para todo Pero hay pícaros labios y pícaras mejillas con lunares y pícaros ombligos

No hay Dios no hay humildad ni libertad de arraigo Pongámonos a tono con las nalgas pudientes y la mente agresiva Recitemos elogios tal vez aparatosos pero bien conectados y aptos para menores

Hablemos por los codos y procuremos tropezar con la docta ignorancia de tantos superlógicos que afinan su cordón umbilical y su cursillo sucedáneo de palo y tentetieso

Larvados como un perro que ha perdido el hocico y el olfato ¿no podríamos todos merecer la condición graciosa de pulga y habanera ya que somos parásitos sin el menor perjuicio?

Me siento religioso de estrenar una página litúrgica oficial donde sangran los rabos malogrados de los que no quisieron recibir esta hermosa transparencia que nos mantiene unidos en traílla.

Me siento religioso y orgulloso como encina del Pardo religioso y feliz y bien alimentado religioso y holgado y exento de picores y exhibo y reivindico retales y reliquias de indudable uso interno

Para creer en Dios lo mejor es ser perro que espera la caricia de su mano Hay que orinar pasivo y tenderse a la puerta Hay que ofenderle un poco y sentirse ofendido de existir simplemente

Para ser de verdad hijo de Dios hay que ser perro de costillas que pueden numerarse y también indignarse una por una Y ese perro es un chucho sin raza conocida ni agujetas punzantes de infinito

Cada vez me descubro más prosaico y finito más lejos de las alas pudorosas y del mentir de las estrellas Cada vez más canino cansino y fielmente rastrero en la falta de estímulos y pensiones artísticas

Como animal doméstico que ladra a los ladrones estoy royendo el hueso que tú dices de dura libertad y ese hueso es su Voz que no se oye su fingida presencia manchando el estandarte

Como animal nostálgico que aúlla cuando suenan las voces predilectas en la radio y escupe en las fachadas toda la propaganda legal y comercial (ahí que no peco) estoy royendo un hueso que no puedo

Casi ni puedo ser un perro casi ni sé lo que es un hombre presumiendo de hermano deporte y oficina casi ni quiero aprovecharme del último rincón para lamer tu Rostro

Déjame que reclame mi experiencia canina a pierna suelta Déjame obedecer soñar pedirte algo y acudir a la piedra que lanzaste y nadar si es preciso en el estanque chapotear huído de mí mismo y de los otros

Para aprender tu voz suprimo mis oídos de consignas patrióticas y superioridad de mando y de tacones Para escuchar la copla que se filtra por los textos malditos y llega a indisponerme con mi afición tiránica al paisaje

Agotemos Arturo por los clavos de Cristo nuestros días de perro Todo lo que preguntas *qué se me da qué se me quita* y si sueltas o no sueltas tu presa y si el perro es el Hijo y si sabe latín y Dios tiene su miga

Los dos hemos nacido en el mismo Escorial y ya nos falta poco Los dos estamos hartos de no estar hartos nunca Pero tú no te hartas de estar fuera Y muerdes Yo no me harto de estar dentro Y no muerdo

Yo no puedo husmear medroso a la intemperie no puedo echar de menos sino acatar las órdenes y aceptar que la mano que acaricia sacrílega mi lomo no es la mano de Dios ¡qué más quisiera!

Los dos hemos nacido y ya nos falta poco pero no llegaremos a ser perros rabiosos para morir a tiros Contaremos contigo ladraremos contigo morderemos contigo y estaremos contentos de incluirte porque existe Señor la recompensa

CANTIGA HACIA MAÑANA

Para Celso Emilio Ferreiro y su longa noite de pedra.

Celso Emilio madruga en son de amigo que ha perdido las islas y no puede volver y atraganta su limpia capacidad de arroyo con su acento gallego si que también colérico

Celso Emilio se acerca a los canteros de brazos confluyentes capaces de una larga manutención a golpes de harapo y de granito Se acerca al mucho tiempo que ha gastado su ritmo de penuria

Celso Emilio conoce desde dentro la lluvia y los hogares deficientes ¿Por qué sigues tan cerca Celso Emilio tan cerca y tan amigo junto al fuego tan hondo y ritual y olvidado entre ramas de carvallo?

Celso Emilio gallego de cantiga resuelta hacia mañana no se declara inútil no abandona sus ojos ni retira del pulso de sus venas la hipérbole que incluye su voluntad de hombre

Celso Emilio me agrada que tus nieblas dolidas y tu espina civil de resistencia proclamen los disturbios y menguados colchones que te obligan a un tierno asentimiento

Celso Emilio prospera de adversidad y duras emboscadas y ennoblece su tierra maternal con las viejas semillas o palabras de un yugo colectivo que se abren y repelen su quejumbre paciente

Celso Emilio se arma de intensidad de alma para aplicar medidas de máxima eficacia sobre los horizontes cerrados y el miedo cereal ceremonioso con que aplastan las penas descalzas los caminos

Celso Emilio tu sonda perseguida bucea en su derroche de noches clandestinas y apáticas migajas de caldo y catecismo para avivar las brasas y modelar un barro de dignidad unánime y creada

Celso Emilio Ferreiro no apruebo la violencia con que los pazos más fanáticos llegaron a humillarte malparado de hambre y cementerio pero apruebo la tuya que suena en son de amigo y devuelve su curso celeste a la mañana

LUIS FELIPE VIVANCO

Avda. Reina Victoria, 60
MADRID-3

EN EL SANTUARIO DE WILLIAM FAULKNER

«¡En nombre de Dios, Jefferson!»; «Jefferson, Mississippi», agregó otro; «Jefferson, condado de Yoknapatawpha, Mississippi», corrigió un tercero, el cual, éste, ni siquiera se percató entonces de que aquello era todavía un conjunto aliento, un sueño unánime, caviloso y extático, harto capaz de permanecer en el pasado amanecer también.

Así fue bautizada Jefferson en el largo prólogo de *Réquiem para una mujer,* y así se la encuentra, desde entonces y bajo el seudónimo de Oxford, en cualquier mapa de los Estados Unidos. Brotó, tal vez, con tanta seguridad de los cuentos y novelas de William Faulkner, que ahora se puede llegar al escenario real de su ficción, hablar con sus personajes, tocar las piedras de los mismos edificios que se levantaron con palabras y respirar el aire húmedo y vegetal de su mejor prosa barroca. Viven todos alimentando el mito, en tanto su creador —el novelista— yace bajo una lápida de mármol en el cementerio del pueblo desde el 6 de julio de 1962.

La ciudad terrestre de Oxford existe desde que Faulkner trazara el preciso plano de Jefferson, partiendo de su mismo centro geométrico: la plaza en que desemboca la autopista que la une con la no menos mítica Memphis. No importa si fue al revés y una copió a la otra; para el viajero que llega con su lectura del escritor como único equipaje, esto no es más que la escenificación real de lo que leyó primero.

La famosa comparación con la tragedia griega que formulara por primera vez André Malraux se impone: los distintos edificios son arquetipos, los personajes reales son símbolos. El escenario es único en su primer círculo concéntrico: una plaza cuadrangular, en cuyo centro se levanta el Tribunal de Justicia y sobre cuyos lados se abren, por orden, la iglesia, el hotel principal, la prisión, las oficinas del abogado y del médico, la gran tienda, donde se puede comprar de todo, y la farmacia, donde funciona —todavía hoy— la oficina de correos.

Estos son los lugares sagrados donde el individuo se funde con la comunidad, la trasciende, se somete a ella y vive en conflicto. Como la ciudad antigua, Oxford o Jefferson, está sometida al veredicto colectivo y el caso distinto, el que sobrepasa las leyes que la rigen, se impone directamente, puede prescindir de las instituciones regulares.

No es difícil ser uno mismo —lector visitante— un protagonista más de Faulkner por escasos días: «el intruso» que viola la comunidad, el

que desafía la obsesión de pureza que tiene Jefferson. Tal vez se pueda llegar como un Sutpen o un Snopes y pedir alojamiento en el mismo hotel Holston que se levanta a un lado de la plaza y donde Faulkner solía beber, recostado en su añejo mostrador de estaño, el mal whisky destilado unas millas al Norte.

Tal vez sea posible decidirlo una hora antes en Memphis, la ciudad donde empieza el Sur para los teóricos de las fronteras. Allí —noventa millas hacia el nordeste—, en la Babilonia santificada por la depravación, se puede decidir el ingreso al mundo de Faulkner: muchos de sus mitos nacen justamente en el hall de este hotel. Allí, junto a especialistas como William Boozer, se pueden empezar a hilar los primeros cabos de la ficción con la realidad.

En este hotel, donde celebran anualmente sus convenciones los plantadores de algodón y donde finas *boutiques* presentan a las señoras del Sur los artículos recién llegados del *Este,* a veces llegaba el propio Faulkner rompiendo el mundo cerrado de Oxford. A las orillas del estanque cubierto de su gran hall, donde nadan los patos multicolores que son un orgullo sureño, podía vérselo tal vez esperando que su sastre lo atendiera o lo llamara para probarse el *smoking* que llevó a Estocolmo para recibir el premio Nobel. Una espera que fue parcialmente inútil porque —como aún repiten las malas lenguas locales— el pobre sastre no supo cómo hacerlo y debió encargarlo por teléfono a Nueva York, a una gran tienda de confecciones.

En Memphis empezó esta huida de la realidad a la ficción, tal como concluyeron otras tantas de la ficción a la realidad en las novelas de Faulkner. A Memphis huyen los rateros, protagonistas de *Los rateros,* en el automóvil que robaron en Jefferson; ellos, como el Popeye de *Santuario* que oculta a Temple Drake en el «santuario» de miss Reba, huyen hacia Memphis. Y en Memphis, donde el nombre «monja» puede ser el apellido de una prostituta, empieza esta huida.

Quienquiera sea el viajero «intruso», huyendo de la realidad hacia la ficción, reconocerá en el trayecto de Memphis a Oxford los límites del increíble condado de Lafayette o de Yoknapatawpha: las cabañas de madera, pintadas de vivos colores, donde viven los negros o los pobres blancos, las mansiones de amplias verandas y portales de altas columnas, las plantaciones espectrales que han ido invadiendo con una vegetación lujuriosa las espléndidas ruinas de un pasado todavía visible. Verá cambiar el paisaje y cómo los grandes árboles van cubriendo con sus ramas todo atisbo de luz; tendrá —apenas deje la autopista— la sensación de que hay aún entre los montes de húmeda vegetación pequeños senderos por los que se puede caminar para descubrir lo into-

cado, lo que no ha sido mancillado por la civilización que se dejó atrás.

Luego llegará al ágora: a esa plaza donde pasa todo lo que sucede en Oxford, donde pasó todo en Jefferson. Se reconoce fácilmente, en su centro, el viejo Palacio de Justicia, cuadrado, macizo. Ante ese Palacio, sobre el cual hoy revolotean las palomas que anidan en su reloj de cuatro caras (cada una de las cuales marca una hora diferente para desconcierto o felicidad de todos los habitantes de Oxford), Horacio Bembow asistió impotente, en *Santuario,* al incendio de la prisión una noche de 1928. También Byron Bunch asistió, como aplastado testigo, al linchamiento de Joe Christmas, presunto asesino de Joana Burden, en *Luz de Agosto.* En esa plaza llega la primera gota de ambición diferente que representa Snope, acodado, como tantos pasajeros ahora, en la baranda de madera del hotel Holston. De ella puede decir Charles Mallison en *La ciudad:* «Nuestro pueblo fue fundado por anabaptistas arios y por los metodistas.» A un lado del Palacio de Justicia se ve el edificio más viejo de Oxford-Jefferson, probando el juicio del personaje novelesco: la pequeña iglesia episcopal fundada por Alec Holston, el mismo que luego daría el nombre al hotel. Junto al pastor protestante llegaría el Dr. Habersham, uno de cuyos descendientes aparece en *Intruso en el polvo* y cuyo modelo era un Dr. Isom de carne y hueso; también un francés, Louis Grenier, mercader de esclavos y primer plantador de algodón en el país. Antes de ellos, fue la prehistoria, el período indio que tal vez diera el nombre al condado de ficción: Yoknapatawpha.

Sin embargo, el Jefferson que hoy se puede ver es la obra de una segunda generación de blancos: los Sartoris, los Stevens, los Compson, los Mac Caslim y los Coldfield, los que levantaron ese Tribunal, esa prisión, ese Banco, que convirtió al pueblo de pioneros y anabaptistas en la aristocrática Jefferson.

Fue entonces cuando la ciudad entró en un breve período de prosperidad: se extendió, aparecieron las tiendas, las grandes casas-quinta de sus alrededores.

En la misma plaza central se descubren las huellas de esa época paradójicamente paradisíaca, donde los expoliadores y los mercaderes de esclavos pudieron vivir con buena conciencia, y en que los aventureros estaban más allá del bien y del mal. Charles Mallison lo podría contar con ingenuidad en *La ciudad.* A un lado de la plaza —por ejemplo— está el Banco que fundara el coronel John, abuelo del novelista, cuyo alter ego novelístico sería el irritable Coronel Sartoris.

Frente al Tribunal está el clásico monumento de todas las villas del Sur de los Estados Unidos: un soldado confederado, que en Oxford

fuera ofrendado por un pariente de Faulkner. La misma bandera sudista está izada hoy en un edificio lateral; es posible leer: Colegio Rebelde de Cosmetología. Bajo las arcadas y las rejas coloniales de los edificios laterales caminan, sin admirarse por los artesonados de madera, las compradoras de la tienda y almacén de ramos generales Neilson, fundada en 1839. Y sobre la pequeña callejuela lateral, hacia la que se abren viejos soportales, hay un pequeño espacio verde: allí juegan, olvidados del tiempo, apacibles partidas de damas algunos retirados.

Quizá el lugar más famoso es el *drug store,* que todavía dirige hoy Mack Reed, y adonde venía el propio Faulkner a comprar su periódico favorito: «El anuncio comercial de Memphis». Hoy, Mack vende postales, donde, algo más joven, aparece junto al premio Nobel. También cuenta a los visitantes su importante función secundaria: haber empaquetado durante años los originales de las novelas de Faulkner para enviarlas a los editores de Nueva York. «Los traía siempre con la misma modestia: cuando nadie lo conocía o cuando todo el mundo lo admiraba.»

Pero Oxford es una ciudad maldita: tiene un «pecado original», que Faulkner narra en «El Génesis» de *Réquiem para una mujer.* Es ciudad porque se compró administrativamente ese título con el dinero de un cofre robado; con quince dólares se levanta el Palacio de Justicia, el Tribunal con que un pueblo se habilita en ciudad. Irónicamente, en la contabilidad municipal esos quince dólares se imputan al rubro de compra de implementos para los pioneros que partían de Jefferson hacia la conquista del Oeste.

Pero, además, Oxford es una ciudad maldita porque ha mantenido durante décadas un coro silencioso de testigos que circulaban por la misma ágora en que las tragedias se desenvolvían: los negros. La presencia masiva y callada de los negros se hizo obsesiva, especialmente en los tiempos de cambio y de liberación, haciendo pesar sobre la ciudad un sentimiento de culpa ilevantable. Es el pecado original no redimido: la pasada esclavitud, el presente sojuzgamiento. La presencia del negro es un recuerdo permanente del pecado y de su castigo; no podía servir —como no sirvió en la obra de Faulkner— para otra cosa que para tragedias y remordimientos y un rencor entrelazándolos inextricablemente en un deseo de expiación y venganza.

William Boozer recuerda, como un historiador que intenta rescatar la realidad del fastuoso bagaje de ficciones y leyendas que pesan sobre ella, que Oxford (y no Jefferson) fue convertida en ciudad por un acto del poder legislativo de Mississippi. Antes había un episodio confuso, pero real: se compró a los indios chickasaw, el 12 de junio de 1836, un

pedazo de tierra para instalar sobre él un pueblo. Los pioneros fueron John Craign, John Crisholm y John Martin, a los que se habían unido otros, especialmente Ted Isom, un hirsuto explorador, famoso por otra razón: fue el primer blanco que llegó al condado de Lafayette como negociante de un arriesgado *trading post* fronterizo en la civilización india.

Pero cuando Oxford llegó a ser la Jefferson de las familias aristocráticas de plantadores de algodón y esclavistas, algo pulverizó la paradisíaca explotación: la guerra de Secesión. La violencia destruyó a los hombres de la violencia.

Después de la guerra, John Sartoris ya no será un personaje de novela: tendrá en *Los invictos* un monumento en el centro de la ciudad.

Las grandes familias detentarán todavía un falso poder; Sartoris construye su ferrocarril y se instala en su Banco. Sin embargo, el cisma ya estará desatado en su propia clase y se llamará decadencia. Ike Mac Caslim abandona su parte en la herencia para escapar a la maldición, en tanto Quentin Compson comienza en *Absalón, Absalón* la trágica meditación que lo llevará al suicidio en *El sonido y la furia.*

Oxford es hoy todavía el escenario de los pensamientos incestuosos de Henry Sutpen, que Quentin descubre a través de los relatos difíciles de Rosa Coldfield y de su propio padre en *El sonido y la furia.* Jefferson ya estaba sumida en el ciclo recurrente y maldito.

Entre 1920 y 1940, el poder se escapó definitivamente de las manos de las viejas familias. Esos años marcaron el ingreso de los Snopes: Flem se instala en la banca de los Sartoris, mientras otro Snopes será ministro del Senado y del Estado.

Los memoriosos de Oxford o las novelas *Luz de agosto, La ciudad, Santuario* o *El sonido y la furia* recuerdan los desastres individuales de las viejas familias, las peripecias del naufragio de una casta. Los supervivientes son víctimas de la tragedia o reducidos al papel de testigos desesperados, como Horacio Bembow o Gavin Stevens.

La ciudad—esta ciudad—intenta, sin embargo, una liberación; el asesinato de Flem Snopes a manos de su primo es algo más que un crimen, es un símbolo. El mundo del provecho se elimina y la historia parece abrirse hacia otro inesperado nivel más humano. Pero esa historia—que cuenta *La mansión*— es abruptamente interrumpida: Faulkner muere antes de haberla liberado totalmente en la ficción. La realidad se encargará de ayudarlo póstumamente: Oxford será el escenario sangriento donde la liberación de los negros tendrá algunos de sus capítulos más trágicos en la década del sesenta. Oxford se hará famosa por algo más que Jefferson. Alguien recordará el barrio negro, Freedman Town, de *Luz de agosto,* avanzando hacia el centro

intocado de los blancos, borrando las líneas divisorias del mismo William Faulkner, pasando sobre su propia tumba en el cementerio, donde Gavin Stevens cree todavía salvar «la resistencia del viejo poblado, concentrada alrededor de dos símbolos: la cruz de los vivos en la iglesia, la de los muertos en el camposanto».

Ahora puede parecer fácil, al recorrer las calles de Oxford, reconocer el mundo de Jefferson. Sin embargo, antes de la proyección novelesca debía ser una pequeña sociedad provincial sin muchos alicientes. Recelosas, las familias aparentemente respetables debieron esconder con cuidado las historias que todos —y William Faulkner— conocían: las intrigas tomando el lugar del amor, la ambición disputando a la pasión, la ambigüedad de las relaciones familiares, la licenciosidad presentada como virtud. Una sociedad provincial que, como el Chaminadour de Jouhandeau, sirvió de punto de partida para una magnífica construcción novelesca. El microcosmos del Sur de los Estados Unidos, al cristalizarse en ficción, se proyecta hacia el mundo como un símbolo universal de las pasiones humanas exasperadas al grado más rico que su propia ruina y desolación permiten.

Willim Faulkner —con una Biblia y las obras completas de Dostoyevski en su biblioteca— opera ese extraño milagro genial desde la misma Oxford. Su casa —la famosa Rowen Oak, convertida hoy en centro de un continuo peregrinaje de admiradores— está a cinco cuadras del escenario central de sus tragedias. Y la vieja mansión es también un círculo concéntrico del mismo universo donde se mezcla la ficción y la realidad: tiene su propia historia, uncida a la de Oxford, superpuesta a la de Jefferson. Allí también puede ir el visitante «intruso».

En el centro de un gran terreno de ondulante pasto verde y ensombrecida por una amplia avenida de viejos cedros se levanta la vieja casona. Fué construida en 1840, y se aparece como escapada de un nostálgico grabado típicamente sudista: frente blanco con altas columnas tradicionales, verandas cubiertas y ventanales abiertos a balcones en los dos lados. Construida en un estilo colonial típico, como lo es su réplica novelesca en *El sonido y la furia* o algo más recargadamente suntuosa en *La mansión*, Rowen Oak tiene también algo de común simplicidad, que la propia personalidad de Faulkner logró diferenciar particularmente. Es tal vez en el jardín del fondo donde pueden reconocerse algunas de sus preocupaciones: el gusto por los rosales, los matorrales recortados con variadas formas al estilo de los jardines italianos y un peral de origen japonés, sobre el que pesa una leyenda cierta.

Todavía hoy —bajo la administración burocrática de la Universidad de Oxford— es posible ver el peral atado a un recio tutor, perceptible en el añoso tronco del frutal la quebradura que lo llevara a ser, entre más de doscientos árboles, el favorito de Faulkner. Quebrado en un ventoso temporal, el peral logró sobrevivir y, lentamente, volvió a enderezar su tronco. Faulkner admiraría en ese proceso la capacidad de resistencia y restablecimiento de un árbol, símbolo que se repitiera en numerosas oportunidades en términos humanos.

También en el otro lado de la casa está la huella del escritor: una amplia caballeriza con un ruedo anexo, donde tenía a sus caballos predilectos y desde donde salía en sus largos paseos ecuestres. «Se creía mejor jinete de lo que era en realidad», repite el aristócrata Phil Stone a todo aquel que quiera oírle narrar anécdotas del escritor.

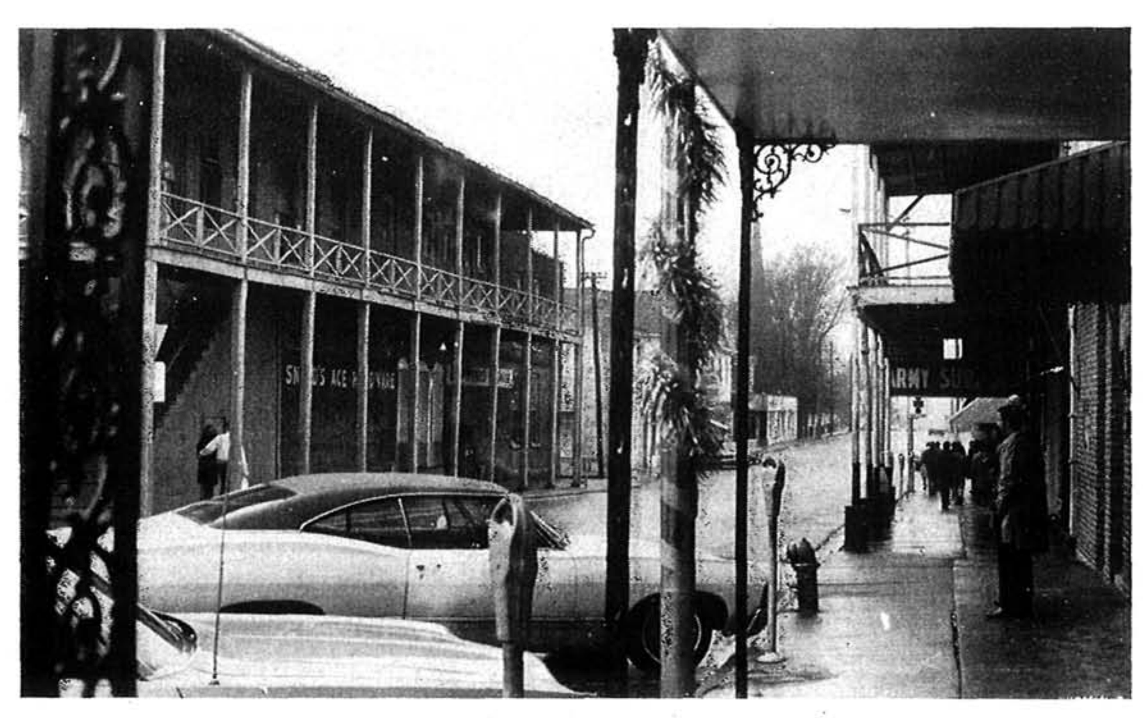
«No soy un novelista; soy un granjero», había dicho el propio Faulkner a Stone y a muchos periodistas. La verdad es que los vecinos tampoco lo creían un buen agricultor, y sólo le admitían la condición que él minimizaba: la de escritor. La polémica está aún abierta: los que dicen que William Faulkner era un vecino normal, porque gustaba de la caza (como ellos), de los caballos (como ellos), y de la agricultura (como ellos), y un vecino excéntrico, porque escribía durante muchas horas y se aparecía introvertido, arisco y taciturno cuando tenía alguna obra entre manos.

Un gesticulante plomero de Oxford recuerda todavía con palabras superlativas cómo un día fue a arreglar una cañería y vio a Faulkner escribiendo en el jardín. «No me saludó —puntualiza, como si aún no le hubiera podido perdonar la falta de educación—; pero lo más raro fue que mientras estuve trabajando en el interior de la casa estalló un temporal y una fuerte lluvia no dejó ni un centímetro sin mojar. Pues bueno, al salir yo pude verlo a ese señor escribiendo todavía, completamente empapado y sin haberse dado cuenta, aparentemente, del temporal que había sacudido su casa. Y tampoco me saludó cuando me fui.»

«El era muy bueno con los niños —diría, sin embargo, Maggie Brown, la misma que hoy cocina un desayuno al estilo Faulkner los días en que su marido sale a cazar—. Era tan bueno que una vez tuvo un niño enfermo de una familia pobre y lo cuidó personalmente alrededor de un año, hasta que se recuperó totalmente. En la convalecencia le contó muchos cuentos.»

Contar cuentos a los niños era una de sus debilidades, y los amigos de su hija Jill todavía recuerdan los que hilvanaba las noches de «brujas», en las noches tradicionales del Hallowen.

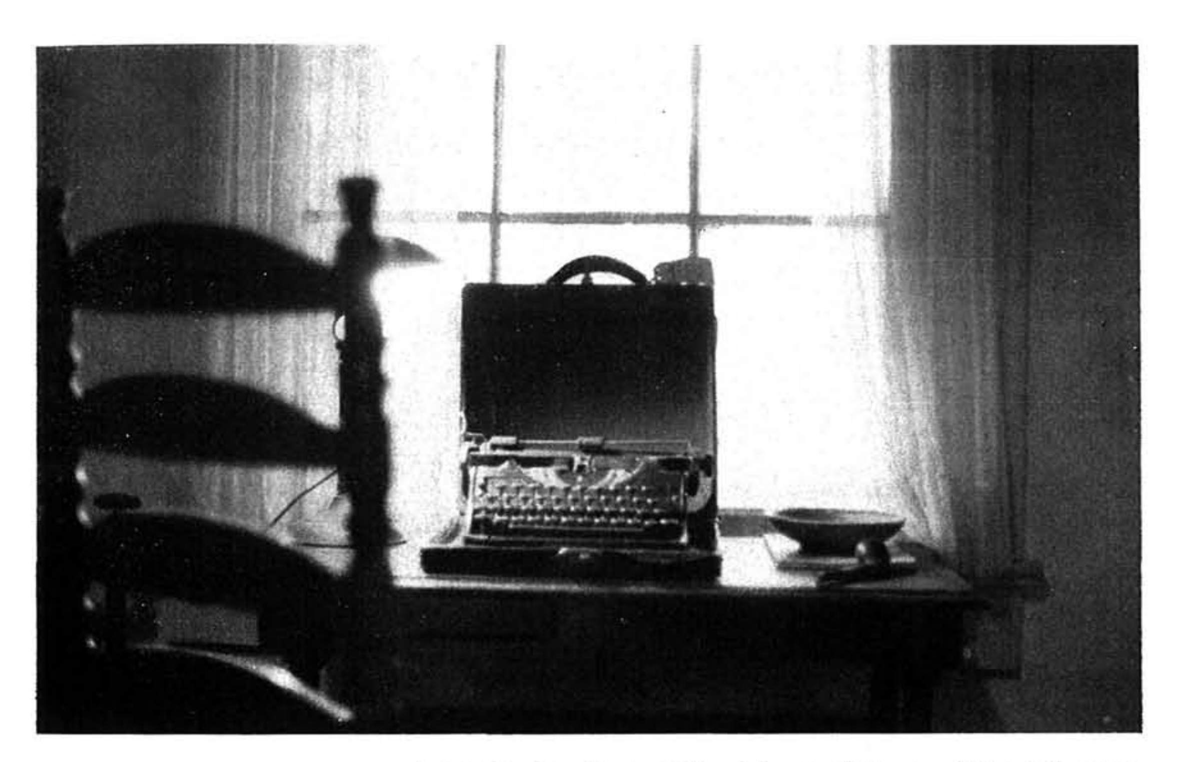
La corte de Oxford: levantada con dineros robados; frente a sus puertas se han agolpado varias tragedias de Faulkner



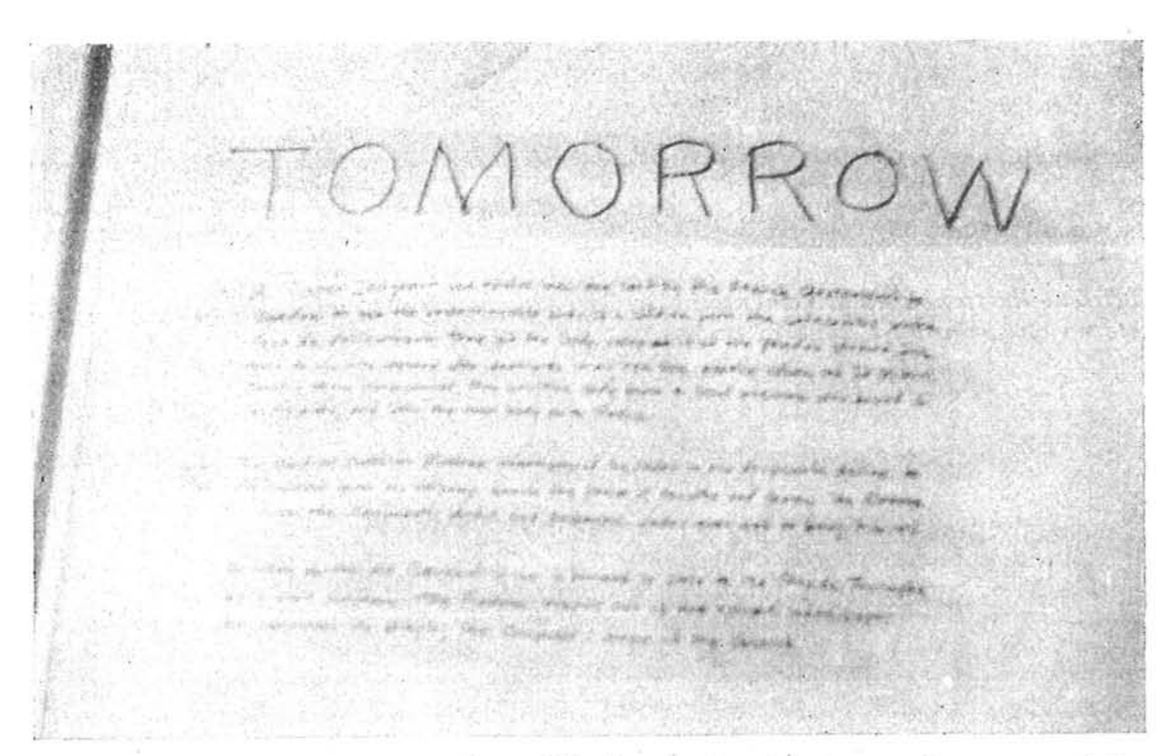
Las calles cubiertas, como galerías que rodean el «ágora», por donde transitan personajes e «intrusos»

La casa del viejo abogado y amigo G. A. Gafford, adonde venía a buscar historias Faulkner

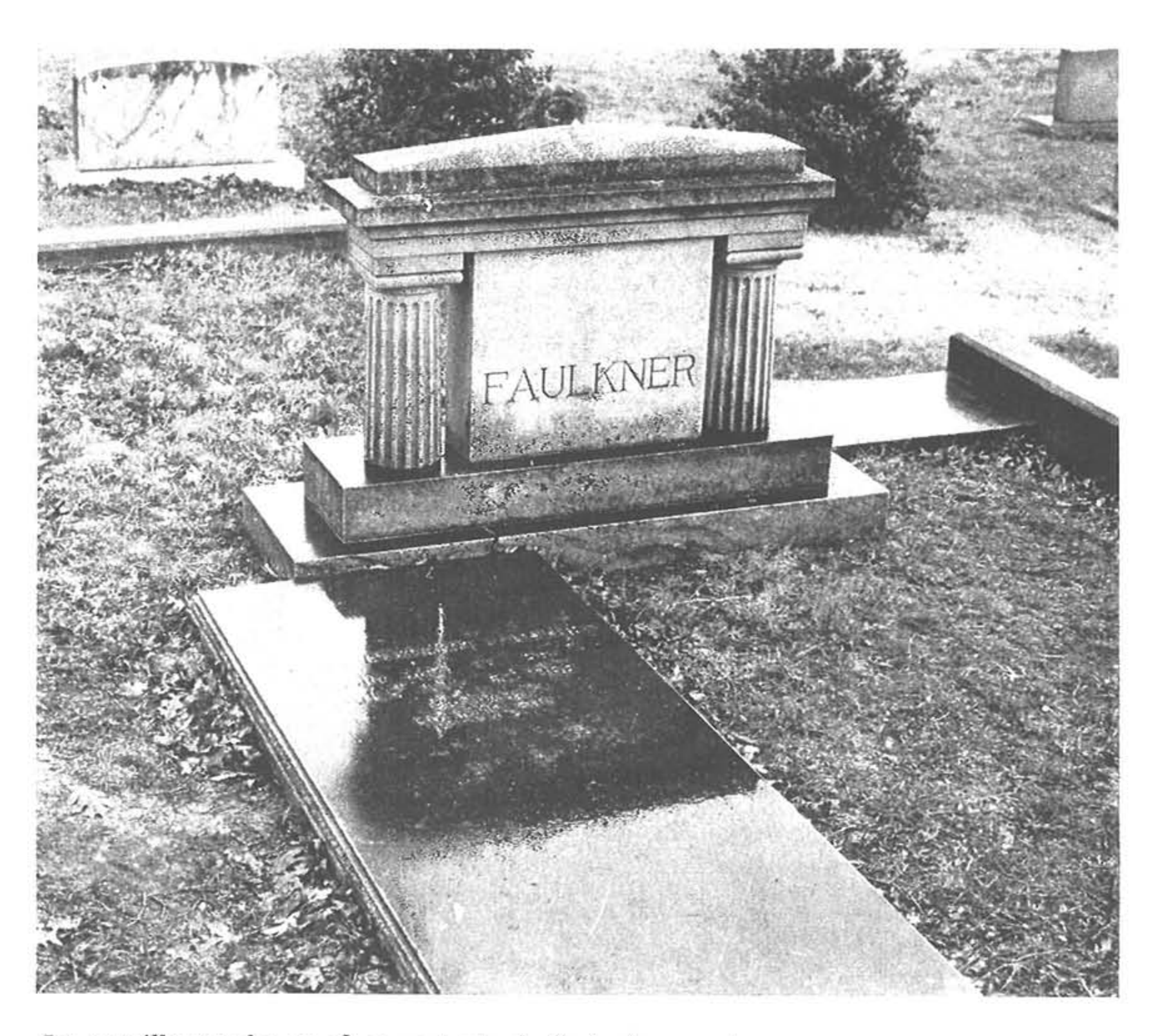
Al costado de la casa del escritor está todavía el peral caído, sostenido por un tutor, que Faulkner admirara por su resistencia y entereza en vencer la adversidad



La máquina de escribir del novelista, su pipa, tal como quedó el día su muerte: abierta frente a la ventana de su jardín



Parte del plan de Una fábula, *escrito en una de las paredes del dormitorio del novelista*



La sencilla tumba en el cementerio de Oxford: un reposo eterno en su propio escenario

In Memory

of

William Faulkner

This Business Will Be

Closed

From 2:00 To 2:15 P.M.

Today, July 7, 1962

A la muerte del novelista, los negocios de Oxford estuvieron únicamente cerrados quince minutos: el tiempo justo para que pasara el cortejo fúnebre

ALFRED DUNHILL OF LONDON INC.

FIFTH AVENUE AT 50TH STREET, NEW YORK 20, N.Y. • MU 4-7800

March 19, 1965

Mr. William Boozer
Memphis Area Chamber of Commerce
P.O. Box 224
Memphis, Tenn.

Dear Mr. Boozer:

Your letter addressed to Mr. Walter E. Harris, has been referred to me for attention.

Mr. Faulkner as far as I can be ascertained only visited our retail store here at 620 Fifth Avenue. The earliest record we have of him is September 29, 1947. Mr. Faulkner has used the following tobaccos:

My Mixture number 10, 965, and
#A10528 which was his favorite.

#A10528 contains:
A blend of Burley tobacco (Kentucky)
A blend of Turkish and Syrian tobacco (Latakia)
A blend of Virginia and Toates Cavendish
an ounce of Latakia perique.

The price (retail) is $6.00 per pound plus postage.

Mr. Gibbons in our pipe department has waited on Mr. Faulkner for pipes but has no recollection of any particular style or briar he desired. If I can be of further help please feel free to contact me.

Sincerely,
ALFRED DUNHILL of LONDON

Albert Gallinovich
Manager, Tobacco Department

dl

Carta que enviara la casa Dunhill, revelando la fórmula del tabaco de pipa que fumaba Faulkner, a un erudito de Memphis: William Boozer

Oxford, Miss.
[illegible] ay, 19[illegible]

Caro amico:

Los libros son se recebiendo; muchas gracias.

Tengo mucho gusto de recibir su lettra graciosa, de aprender algun que el mission Venezuelano no fue fiasco, pero un poco de succes, quien sabe?

Hageme vds. el favor de dar mis gracias sinceres a todos de las damas y caballeros de Caracas, de Maracay, de Valencia y de Maracaibo, que han haciendo si mucho [illegible] de hacer la estacionamento Faulkner un poco de succes pero una grande corrida de plesir. Yo [illegible] obliendo la buen comida, el pueblo con ron [illegible], la conversacione, la cultura, pero plus de todos, mi companero de camino, qui en dos dias ha aprendo de hablar Faulkner mas mucho que Faulkner.

I thank you again, my best to the ladies and gents of I.A.A. We leave for Virginia Sunday, for two mothns, where I know a Cuban professor whom I hope will take me on in Spanish. I intend to know the language next time.

Yours sincerely,

William Faulkner

Carta inédita hasta ahora y con la firma del escritor en que, bromeando, intenta escribir en un castellano «macarrónico» a un norteamericano, John Webber, radicado en Venezuela. La carta fue escrita poco después de que Faulkner viajara a Venezuela, única visita que cumpliera a un país hispánico

TO THE VOTERS OF OXFORD

Correction to paid printed statement of Private Citizens H. E. Finger, Jr., John K. Johnson, and Frank Moody Purser.

1. *'Beer was voted out in 1944 because of its obnoxiousness.'*

Beer was voted out in 1944 because too many voters who drank beer or didn't object to other people drinking it, were absent in Europe and Asia defending Oxford where voters who preferred home to war could vote on beer in 1944.

2. *'A bottle of 4 percent beer contains twice as much alcohol as a jigger of whiskey.'*

A 12 ounce bottle of four percent beer contains forty-eight one hundreths of one ounce of alcohol. A jigger holds one and one-half ounces (see Dictionary). Whiskey ranges from 30 to 45 percent alcohol. A jigger of 30 percent whiskey contains forty-five one hundreths of one ounce of alcohol. A bottle of 4 percent beer doesn't contain twice as much alcohol as a jigger of whiskey. Unless the whiskey is less than 32 percent alcohol, the bottle of beer doesn't even contain as much.

3. *'Money spent for beer should be spent for food, clothing and other essential consumer goods.'*

By this precedent, we will have to hold another election to vote on whether or not the florists, the picture shows, the radio shops and the pleasure car dealers will be permitted in Oxford.

4. *'Starkville and Water Valley voted beer out; why not Oxford?'*

Since Starkville is the home of Mississippi State, and Mississippi State beat the University of Mississippi at football, maybe Oxford, which is the home of the University of Mississippi, is right in taking Starkville for a model. But why must we imitate Water Valley? Our high school team beat theirs, didn't it?

Yours for a freer Oxford, where publicans can be law abiding publicans six days a week, and Ministers of God can be Ministers of God all seven days in the week, as the Founder of their Ministry commanded them to when He ordered them to keep out of temporal politics in His own words: 'Render unto Caesar the things that are Caesar's and to God the things that are God's.'

William Faulkner
Private Citizen

Proclama humorística, pero con mucha «punta», de Faulkner contra quienes querían proscribir la venta de cerveza en Oxford

«La personalidad de Faulkner estaba en cosas aparentemente secundarias» —explica el guía Boozer, abriendo, en compañía del tutor de los bienes del escritor, James Webb, la pesada puerta de entrada de la casa—. Con ello, excusa un cierto mal gusto evidente en mobiliario y la expresiva distribución de la simple planta baja: un comedor tradicional, un *living room* sin muchos libros, retratos del propio escritor o de su abuelo «el Coronel», y su ascético cuarto de trabajo. Las cosas secundarias resultan ser: una estatuilla del Quijote, hecha en madera tropical, que le fuera regalada en oportunidad de su visita a Venezuela; un par de pipas ordinarias, en las que fumaba una exquisita mezcla especial que le preparaba la casa Dunhill, de Londres, y una vieja máquina de escribir, semiportátil, que acarreaba a todos los rincones del predio donde se le ocurría escribir o que, simplemente, estaba en el mismo lugar en que está hoy en día, ante una ventana que da a la caballeriza y sobre una pequeña mesa de estilo colonial. «Ya lo ve, cosa ssecundarias, pero insustituibles.»

Tal vez lo más secundario resulta lo más significativo. En las paredes de su cuarto de trabajo no hay cuadros, pero sí garabatos que, observados en detalle, resultan ser el plan de la obra que Faulkner secretamente consideraba su plan más ambicioso; los días de la semana de Pasión, de lunes a domingo, en que se divide una fábula. Allí escribió su plan: en las propias paredes de su gabinete de trabajo, y allí mismo frustró buena parte del mismo, ya que la novela nunca fue lo que Faulkner quiso que fuera.

Pero en Oxford pocos saben de Jefferson. Es como si los personajes se negaran a serlo, aun sabiendo que si viven como tales es por obra de Faulkner. «Aquí empezamos por no leerlo —dicen sin rencor—, y la verdad es que no entendemos muchos sus ambiciones. Nosotros sólo pensamos en mantener con dignidad un rango en nuestra sociedad, cumplir los deberes que tenemos como ciudadanos y como hombres de la Iglesia. Fieles y miembros de la comunidad, eso somos», repiten sin generalizar.

Tal vez Faulkner dejó de ser un hombre extraño el día en que llegó un equipo de Hollywood, con el galán Steve Mac Queen al frente, a filmar una novela del escritor —*Los rateros*—, en su propio escenario. «Allí algunos nos dimos cuenta de que teníamos a un vecino importante —resaltan—. Por eso no le perdonamos nunca que no nos hubiera dicho que ya era famoso de antes. A veces pensamos si no tenía vergüenza por ser escritor.»

El propio sobrino de William, Jimmy Faulkner, un acaudalado granjero de verdad, no es más generoso con su tío que el anónimo vecindario: «El tío Bill no hizo sino armar con habilidad un cierto nú-

mero de historias que todos conocíamos de memoria: la gesta de su abuelo el Coronel, la fundación de la banca local, la construcción del ferrocarril y todo lo que tiene cualquier ciudad del Sur como ésta. Tomaba elementos de la vida cotidiana y los agrandaba a su gusto. Le pongo dos ejemplos claros. En *Los rateros* cuenta cómo un astuto labriego transformó un pedazo de camino en un pantano para alquilar sus mulas a los autos que se quedaban embarrados. Pues bueno, eso lo hizo un viejo que conocíamos todos: ¿dónde está la gracia del escritor? Hay otra historia que tío Bill repite en casi todas sus novelas: la prohibición del abuelo John impidiendo que circularan autos en el pueblo. Esa ordenanza municipal es cierta, y el abuelo John se vanagloriaba que en su Banco nunca se le había dado un préstamo al propietario de un automóvil.»

El sobrino Jimmy es medio chismoso —según otro vecino— y el «intruso» visitante que logra granjearse su confianza puede hacerse depositario de secretos que «sólo su tío conocía». Con gestos de polichinela, los repite con la promesa de que nunca serán escritos: tal licenciosa protagonista es la respetable «señora de», tal historia responde a cual realidad. Con una guiñada cómplice puede hacer notar los burdos parecidos entre el apellido novelesco Colfiel con el real Cafield, y así sucesivamente.

Más amable, pero preocupado porque Faulkner usaba «un lenguaje exagerado y a veces cruel», Phil Stone—un amigo personal del escritor—, lo define como «un hombre que amaba su suelo natal y prefería a su pueblo sobre cualquier otro. Es el corazón simple de un muchacho peleando con la vida desde una hoja de papel en la que empezó a escribir». Satisfecho con la frase literaria que él mismo acaba de decir, Stone proclama con un intenso chauvinismo que amablemente Ole Miss y su encanto nos viene de la época de la guerra de Secesión. Si se le pregunta por el Sur y su reconocida violencia, Phil mira asombrado a su alrededor: «Esto no es el puro Sur de que usted me habla. Aquí hay un perfume diferente que cuesta percibir y distinguir. Eso sólo se logra con el tiempo; por eso los forasteros odian la ciudad, y los residentes vivimos muy felices. Vea, el propio William la quería, aunque escribiera contra ella. Una vez que fue a Nueva York me mandó una postal del Empire State con estas palabras: "Siento lástima por todos estos millones de seres de aquí, porque no viven en Oxford como tú y yo."»

Hay quien dice que Faulkner veía en el peral de su jardín, resistiendo a la fractura de su propio tronco, el símbolo de los humildes del condado: los que trabajan sin esperanzas contra todas las dificultades. Hay quienes señalan a la familia Bundren de sus novelas como la re-

presentación de ese símbolo. Pero hay quienes van más lejos y miran hacia el coro silencioso de los negros que rodea el mundo de la minoría blanca de Oxford.

Un hecho es cierto: que los negros lo querían y lo quieren todavía con un amor tan humilde como el que puede transmitir un empleado de la cafetería de la Universidad, acodado en el mostrador y echado su gorro de papel hacia adelante con el nervioso gesto que el nombre de Faulkner le provoca. Clifton Bondurante Webb era un niño que vio lo que vio, pero no se olvida.

«En la casa de Faulkner siempre hubo negros, y uno de ellos fue Callie Barr, su *nurse mammy,* cuando el mismo Faulkner era un niño. A ella le dedicó su libro *Desciende Moisés,* y ella era como de la familia, al punto de que el día que murió, cuando tenía justo cien años, en 1940, se decidió que el velatorio sería en el propio *living room* de la casa. ¿Entiende usted? Una negra que nació esclava, que luego fue libre, termina velada en la pieza principal de la casa de su amo. Yo vi cómo Faulkner lloraba junto a su ataúd y puedo recordar todavía cómo le dijo a un viejo cantor de *blues,* con su áspera voz, velada por la emoción: "por favor, cante bajito para la dulce Callie". Y el negro viejo cantó allí mismo, bajito y también emocionado, para la dulce Callie.»

Clifton vuelve a echarse el gorro para adelante:

«Ella era como una jefa en la casa de él, y él la dejaba serlo. ¿No es eso querer a los negros? Dígame la verdad.»

Quererlos y usarlos, añaden los expertos como James Webb, poniendo por delante la lista de personajes negros de las novelas y cuentos de Faulkner, donde Callie aparece como Dilsey, la sirvienta negra de *El sonido y la furia.*

Los universitarios como Webb no le perdonan muchas cosas al famoso escritor. Por lo pronto, que haya desconocido a la propia Universidad que ahora tutela sus bienes. «Eramos vecinos, pero nunca puso a nuestra casa de estudios en sus novelas. Jefferson no tiene Universidad, aunque Oxford la tuviera y con cierta fama en el Sur.» El mismo Webb —autor de un libro sobre Faulkner en Oxford— ha recorrido inútilmente la obra de su vecino buscando alguna referencia. «Sólo Temple Drake es estudiante en *Santuario* y más valdría que no lo fuera. Sólo Quentin Compson llega a la universidad, pero lo hace en Harvard, bastante lejos de nuestra Oxford.»

Una maestra, Robbie Eades, parece ser más condescendiente. Ella oyó historias del alumno William Faulkner cuando como niño concurría a la escuela elemental de Oxford y las repite ahora, como si

ella misma hubiera dado clases al futuro premio Nobel. «William tenía un talento artístico heredado de su abuela. Sus hermanos Dean y John también pintaban como su madre. Era una familia con predisposición para las artes.»

William —según Robbie— ya escribía de pequeño, y un compañero de juegos como John Ralph Markette lo puede ratificar de un modo indirecto. Cuenta: «Mi padre era ingeniero en locomotoras y paraba en muchas estaciones del trayecto entre Memphis y una ciudad de más al Sur. Lo hacía también en Oxford. Muchas veces, Bill venía con nosotros en la locomotora y disfrutaba con el viaje, imaginando historias de los pasajeros que no conocía y de los pueblos por los que pasábamos. "Algún día las escribiré", decía tosiendo por el hollín. Parece que cumplió la promesa, ¿no?» Y Ralph lanza una gran risotada.

Otra profesora de la Universidad —Maud Morrow Brown— parece no perdonarle algo al famoso escritor: «Nunca terminó sus estudios. Se dejaba estar demasiado ese joven William, al que sus compinches llamaban Bill. ¿Sabe lo que decía con ignorante insolencia?, pues que un hombre no puede ser educado para ser feliz, y la felicidad era lo único que le importaba lograr.»

Feliz o no, William Faulkner creó el mundo que hoy vive gracias a él, y desde cuyas calles, jardines o bosques silenciosos se proyectó universalmente la pequeña comarca. «Fue un poeta», le perdonan los comerciantes. «Mintió a sabiendas y sufrió por ello», puntualizan los profesores sin imaginación. «Mostró verdades al mundo y no hechos», explican los pocos que entienden su obra: «Hechos y verdades tienen muy poco en común —añaden, repitiendo palabras del propio Faulkner—. La verdad es la suma de cosas que invitan al hombre para la inmortalidad, que lo hacen generoso a despecho de sí mismo o valiente cuando obtendría más ventajas siendo un cobarde.»

Esa verdad es la única que le importó al escritor. Tal vez rastrear esa verdad en los hechos cotidianos de Jefferson-Oxford haya sido motivo suficiente para haber llegado desde tan lejos al rincón en que vivió Faulkner. Suficiente su rastreo, porque nunca más podrá ser hallada su poesía y los mitos en que la encarnara entre tanto polvo, mediocridad y pequeños odios con que aparece signada su suerte hoy en día.

¿Arrastrará Oxford su pecado original, sin volver a ser —nunca más— el Jefferson del poeta que yace en su propio suelo? De no alimentar el mito de la ficción con que fue investida ciudad universal,

Oxford volverá a ser un anónimo punto del mapa de los Estados Unidos. Esta es la maldición que dejan caer los «intrusos» cuando son expulsados del paraíso, y así lo hizo este visitante un cálido atardecer en que salió de la hermosa ficción a la cansina realidad. El guía Boozer dio la razón; pero él volvía al día siguiente con un escritor francés —Marcel Cohen— a repetirle parte de la misma comedia.—

FERNANDO AINSA

Rimac, 1732
MONTEVIDEO

EL INTENTO ULTIMO DE LA HIENA

Lo que *yo* te digo es que no puedes continuar mucho tiempo así. Hace mucho calor para continuar con el grueso abrigo puesto dentro del restaurante mientras cierras los ojos y te tomas a pequeños tragos el café hirviendo. Sin embargo, todavía soportarás algún rato este ahogo. Si hicieras ahora un movimiento —por disimulado que fuera— para sacarte el gabán, seguro que llamarías la atención de la mesera rubia ésa o de aquel negro solitario que está mirando durante tanto rato hacia el río helado. Te cuesta trabajo tomar una decisión, y también andar siempre quitándote y poniéndote la ropa, abrochándotela y desabrochándotela hasta que se desgasta el hilo y hasta perder incluso algún botón y luego tener que pasar frío. Es un frío como agujas dentro del pecho, que te entra por el pecho entre las costillas y te sale por la espalda como el vaho de la respiración. Un frío que te hace toser y toser como un condenado. Y entonces te mira la gente con cara de sentir miedo o asco porque toses. Asco incluso de que seas un pequeño *spanish speaker* grasiento. Por lo menos no muestran tener en absoluto ninguna lástima de ti. Ni se les ocurre pensar que tal vez sólo es que fumas demasiado. Ya has prendido otro cigarrillo, aunque mentolado —claro está—, y eso que sabes que no es bueno fumar, como dicen los anuncios higiénicos de la televisión, perdidos entre los otros anuncios, y los otros, y los otros y las noticias de la guerra y de la *pollution,* y etc. Por eso ahora toses disimuladamente, tapándote la boca con la mano, un golpe de tos aquí y otro dos pasos más allá, y te apartas de las personas. No puedes, pero aguantarás otro rato este sofoco. Lo mejor es no preocuparte del sudor que te humedece la frente. Sabes a ciencia cierta que detrás de las ventanas de doble vidrio —limpias por los soplos de aire caliente del aire acondicionado— y más allá de la superficie helada del Fox River (en el valle de la Zorra, como dicen las radios que hablan para los chicanos y demás), más lejos que aquel árbol deshojado, verás llegar el Chevrolet de la puertorriqueña. Lo verás estacionarse despacio junto al hotel, que tiene ya los luminosos verdes

prendidos. Sin embargo parece que el cielo fuera a seguir siempre con la misma claridad y casi blanco como polvo de nieve.

Es un edificio grande y negruzco —como de la época de las películas de *gangsters*—, con casi todas las ventanas a oscuras. Un hotel donde sabes que hay un *rest room* enorme con inodoros de porcelana azul, y máquinas traganíqueles para vender goma de mascar, armónicas baratas y preservativos de muchas marcas envueltos en papeles dorados. Estuviste otra vez allí, infructuosamente, hace tiempo. Pero ahora —pronto— verás llegar el carro de la puertorriqueña y saldrás entonces. Te subirás el cuello del abrigo y cruzarás —sin duda que cruzarás— el puente de hierro. Saludarás a la vieja, la puertorriqueña ésa, casi tan limpia como gringa y que apenas si habla ya español. Subirás con ella al cuarto que os corresponda. Tendrás suerte, de seguro. Ocurrirá como en el cuento aquel de la hiena macho que comía carne podrida, iba con la hembra sólo una vez cada año y además se reía. Hasta a ti pueden pasarte cosas así. Por eso no tiene demasiada importancia que sigas pasando calor con el gabán puesto mientras te tomas el café. Lo piensas mientras miras la pista congelada del río tan distinto al otro río intensamente verde limitado por los platanares en los que se perdía la vista. La mirada que ahora se pierde y se borra en algún lugar dentro de ti, más hondo aún que el recuerdo: más bien en el sofoco y el sudor de una tarde con los ramos planos de rojas flores de los flamboyanes parados y sin aire, y con las picaduras incesantes de los mosquitos. Parecían flores que buscaban los ojos de la gente escondida por el calor. Aplastas aún los mosquitos con la palma de la mano. Sientes las picaduras, que no encajan con tu presencia delante de los cristales y los arbolitos tan desnudos y los montones de nieve sucia. Paseas sudoroso delante de los vidrios de las ventanas del restaurante, revolviéndote dentro del abrigo y en medio de esa puerca mezcla de imágenes que ya —cuando tu vista resbala a lo lejos— te lleva hasta el sitio donde encontraste al chamaco ahogado. Tanto calor y además los mosquitos siempre, mientras decías: «Déjenlo ahí dentro del río con un tobillo atado a aquel tronco, para que no se pudra más mientras aparece el juez.» Te metiste descalzo y con los pantalones remangados dentro del agua e hiciste una lazada sobre la piel verdosa, tan suave, del chamaco, hasta que quedó bien sujeto al tronco, mecido un poco por la corriente. Y luego te retiraste (se fueron retirando todos los hombres que trabajaban en el ingenio), para seguir mirando desde lejos, desde la mera cantina. Se asomaban ellos de vez en cuando a la puerta o a los ventanales abiertos. Pero tú tenías los ojos fijos, parados en el chamaco, aunque te comían entero los mosquitos. Sobre todo era el río

que sonaba distinto desde allá. «Es un niño sin padres que andaba mendigando por las fábricas de azúcar», dijo el cantinero a tus espaldas. Y todavía seguiste escuchando al río, que de pronto parecía ser diferente y venir de otro sitio. Quizás te había ocurrido igual alguna otra vez cuando estabas tomando en la cantina. Por eso mismo continuaste escuchando horas enteras, casi ciego por tanta claridad. Mirabas el cuerpo hinchándose como un globo, flotando junto al tronco entre los reflejos del río. Durante mucho tiempo nadie hablaba tampoco en la cantina, y pensándolo bien parecía que se olía ya la podredumbre. «No importa un comino, es un chamaco que no existe», dijiste. A lo mejor fue que lo pensaste sólo para tus adentros. Te chorreaba el sudor hasta los ojos. «Quién sabe por qué pasan estas cosas en el mundo», dijo el cantinero. Era aquél picado de viruela, que luego (te lo contó alguien) había vendido la tienda y se había echado también a andar como tú mismo.

Lo que *yo* te digo es que no puedes continuar mucho tiempo así. A lo mejor no fue sólo por buscar mejor trabajo por lo que te viniste hacia el Norte. Todavía no habían aparecido ni el juez ni el comandante cuando te pusiste en camino. «Ojalá que el pueblo no exista», dijiste. A lo mejor has estado ocultándotelo a ti mismo, todo el tiempo, desde hace un montón de días, de meses. Parece que llegaste volando, pero te costó lo tuyo. Parece que ahora únicamente aguardas con el abrigo puesto a que llegue la puertorriqueña. Quizás haya llegado ella ya y ande el coche escondido en alguna parte. Te levantas el cuello del gabán y sales. Tus pasos suenan sobre el puente metálico, pero el río está muerto, helado debajo de ti. Vas temblando de frío. Te aguantas la asquerosa tos apoyado a la barandilla. Seguramente es que has fumado demasiado mientras aguardabas. Te acuerdas de que la puertorriqueña dice que sería mejor que te fumaras un cigarrillo de hierba antes de acostarte. Pero ella casi no habla español. Se le va olvidando poco a poco, y da mucha risa oírla. Miras el río mudo debajo de tus pies. Todavía no has visto llegar el carro, ni aparece por ninguna parte, así que vas despacio a pesar del frío, encogido y con las manos metidas en los bolsillos, esperando que corra el tiempo. Si te tiraras de cabeza desde el puente, seguro que ni siquiera iba a romperse la gruesa costra helada del río. Ni empezarías a hincharte como el cuerpo del chamaco. A la luz de los anuncios luminosos del hotel ves una ardilla —toda verde— que entra en un hueco de uno de los helados troncos. Esperas un rato, pero no vuelve a salir la ardilla. Sigues andando como sonámbulo, tiritando constantemente de frío, pero casi contento de que de esta manera parece borrársete el sofoco que llevabas tanto tiempo dentro de ti. Nunca

se te representa de la misma manera la escena. A veces es el cantinero el que te llama por tu nombre: «Eh, Pedro.» Y es él quien habla frente a ti del chamaco ahogado, y entonces tienes que bajar la vista, y oyes el zumbido de los mosquitos dentro de tu pecho podrido. Estás dando diente con diente, cuando sientes el motor del carro de la puertorriqueña. Ella está dentro y seguramente que tiene el coche funcionando para que no se apague la calefacción. Te acercas y esperas a que descorra el cristal de la ventanilla. «He visto una ardilla verde», le dices por todo saludo. «Ya. *Okey*», dice ella. Abre en seguida la portezuela. Te hace sitio para que entres en el carro. Te parece que ahora tiene ella la misma cara que el chamaco ahogado, con la piel del mismo color y los ojos velados de miedo. Pero en seguida se ríe. Se ríe como si la hicieran cosquillas debajo de los sobacos. Estás entrando en calor, disimulando un poco el temblor de tus dientes y de tus rodillas, pero el espacio es pequeño y no te decides a quitarte el abrigo por no molestarla. «Es un hotel de mierda, si lo prefieres vamos a otra parte.» «*Well,* maneja tú», dice ella, rodándose un poco en el asiento, casi sin moverse. Te agarras al volante, y encaminas el coche, despacio, muy despacio sobre el puente de hierro. Seguro que si torcieras la dirección un tanto así como por broma, derribarías la barandilla y caería el carro desde arriba rompiendo la gruesa costra helada. Así penetraría el carro, hundiéndose poco a poco, y se abrirían redondos tus ojos y brillarían al fin los ojos de la puertorriqueña dentro del río. Pero seguro que no vas a hacerlo nunca, pese a que pienses bromas así, cosas como en ese juego que hacen embistiéndose con los coches los chicos de la *high school* a ver quién se acobarda primero. Sólo miras de reojo el río y sientes moverse a tu lado las piernas de la puertorriqueña. No puedes ni imaginarte un río verde y caliente debajo de la capa de hielo. Llegarás con el coche hasta otro hotel. Luego la puertorriqueña dejará encendida la tulipa de la mesilla de noche mientras se desnuda. Se quitará muy despacio las medias, y tú seguirás sus lentos movimientos con los ojos, intentando fundirte con esos movimientos, pero cada vez más alejado, notando el aire de la calefacción sobre toda tu piel, notando que terminas sin remisión en la superficie de tu piel y en las uñas sucias y cortantes de todos tus dedos. Aunque esta vez hayas tenido suerte, y a lo mejor con el tiempo vayas acostumbrándote a esta vida.

«Si te parece, en un motel que esté alfombrado», dices.

ANTONIO FERRES

Northern Illinois University
DEKALB, ILLINOIS 60115. USA

JORGE MANRIQUE

(1440 - 1479)

Maestro, amigo mío:
ya se te fue la vida como un río,
ya llegaste a la mar.
Yo pronto he de llegar,
y espero que los dos nos encontremos
y que nos saludemos.
Dijo la de Lisieux que, en el cielo, la gente
nunca se mirará de un modo indiferente.

Y aunque no nos hablemos, ¿para qué?
Tu sabrás lo que digo, y yo sabré
lo que digas, y todo será bello.
¡Qué maravilla será aquello!
Nadie se acordará de su agonía
y tan sólo el amor estará en la memoria.
Iremos, qué alegría,
como Pablo afirmó, de gloria en gloria.

Tú, gran poeta, y yo que no soy nada,
cantaremos: «Yo existo
en la felicidad comunicada
del Señor Jesucristo.»

Oiremos una grande sinfonía...
Tú la conoces ya, y yo la espero,
la sueño con certeza. Yo quisiera,
—vaya, me gustaría—
que, al llegarme, la muerte me dijera
también: «Buen caballero»...

FRIEDRICH HÖLDERLIN

(1770 - 1843)

Torturado, porque entre el sueño y la vida
no hallabas el acorde que descubrir querías
y porque los olímpicos caballeros de Weimar
—tan tranquilos y sabios— querían evitar
que les turbaras su plácida estancia en nubes,
pusiste tu ideal de clásica belleza
en aquella Diotima que era Susette Gontard
e intentaste hacer de Hyperión.
Mas los hombres
de tu tropa se corrompían en el camino.
Te quedaba Diotima, y ella también se fue...
¿A quién volver los ojos?
No sabías, no sabías
que aún te esperaba el único amigo verdadero.
¡Qué lástima, Hyperión-Hölderlin! ¡Qué tristeza!
Así fuiste cayendo en la sombra del ánimo,
en la noche del ánima, toda melancolía,
que luego se hizo rabia y temblor y locura.
Cuarenta años así, hasta que un día
—nadie lo supo sino tú, Hyperión—
se te acercó la máxima cordura,
la más fraterna exaltación del alma
para irte acompañando hasta la verdad clara,
más pura que los sueños heroicos de tu mente;
tan constante, que en ella todo se vivifica
y se hace luz exacta para siempre.

CHARLES BAUDELAIRE

(1821 - 1867)

Carcomido de tedio, ebrio de frustraciones,
cuando el silencio arrastra tus pies en soledad,
el ocaso te lleva del brazo a los balcones
para oír los violines de toda la ciudad.

Las palabras se quedan al borde de tu boca
y en tus ojos destella la luz que va a morir.
De tu poesía —verdad o mentira— la loca
existencia se aferra negándose a partir.

La noche va llegando sin traer el reposo,
aún quedan resplandores en el arco imperial.
Melancólico vals, vértigo langoroso
del rumor de las calles en la tarde estival.

Un apócrifo coro de mujeres te canta
desde las avenidas del ancho cielo gris.
El último sollozo sale de tu garganta
y la primera estrella brilla sobre París.

Todo empieza a dormirse en un sopor supremo:
la catedral, el río, la campana, el calor,
la música del aire y la voz del blasfemo.
Desde la estrella baja Cristo Nuestro Señor.

Apoyas la cabeza en el pecho enemigo
de tu madre, levantas la mano hacia la luz,
que aún entra por el pálido entorno del postigo
y proyecta en tu cara la sombra de una cruz.

GUSTAVO ADOLFO BECQUER

(1836 - 1870)

Un espejo manchado de años
recoge las últimas dormidas canciones
y al visillo de los desengaños
lo mueven las sombras de los gorriones.

Un ladrillo gastado en Veruela
condensa el tranquilo pasar de los gatos
encerrados en una acuarela
entre un misterioso crujir de zapatos.

Han brotado felices claveles
sobre las pedrizas de los eriales.
Ya no ladran los ciegos lebreles
a los campanarios de las catedrales.

No es tu sombra: es tu luz solitaria
la que se pasea entre muros de boj
en la tarde consuetudinaria
que lima el seguro compás del reloj.

Las antiguas ciudades te miran
en las atalayas de sus espejismos,
y aun por ti las mujeres suspiran
cuando las albercas se vuelven abismos.

Vienen siempre con la primavera
las inundaciones de melancolía,
si al final de la noche te espera
la desconsolada flor sin compañía.

Aunque todo parece morir
como los perfumes de las bergamotas,
todo vuelve a brotar y existir:
suspiros y risas, colores y notas.

Ha corrido cien años la cuenta
y el alma que espera tu cuerpo dormido
desde mil ochocientos setenta,
ve como un instante lo que ha sucedido,

porque ya, como a Lázaro, el ave
de la luz que vence al dolor más oscuro
te despierta con vuelo süave
a la vida eterna del mundo futuro.

PAUL VERLAINE

(1844 - 1896)

Del café al hospital,
del hospital a casa
de una mujer venal.
Así la vida pasa.

La úlcera por dentro
y la llaga por fuera
dilatan el encuentro
con la otra primavera,

que brotará más tarde
hecha dolor de aurora
en la sangre que arde
y el corazón que llora.

«Me arrepiento, Dios mío»
decías de verdad
al borde del vacío
de la sensualidad.

Sajaron el absceso
sin anestesia ni
el buen calor del beso
que guardaba Eugenie.

Naturaleza muerta,
hambre, frío, alcohol,
enfermedad, reyerta,
enemistad del sol.

Se oye por la ventana
—cielo azul, dura reja—
el son de la campana.
El pájaro se queja.

Con cuidadoso intento
San Francisco de Asís
vigila el trote lento
del ratoncillo gris.

Paso por el infierno
y retorno a la vida.
Temporada en lo eterno
apenas presentida.

Violines recordados
en la embriaguez distante...
El sueño ha terminado.
¡Despierta, caminante,

que al final de tu historia,
la pobreza impaciente
te conduce a la gloria
inevitablemente!

DYLAN THOMAS

(1914 - 1953)

¡Qué tajada!
                    Como ésa
no vi otra nunca jamás.
La gran tajada galesa
con la que vienes y vas...
¡Hijo de la Gran Bretaña!
¡Qué castaña,
Dylan Thomas!
¡Qué borrachera te tomas,
qué borrachera te das!
Después de desayunar
cigarrillos con cerveza
junto al río, recitar
Hamlet a gritos.
                    Ya empieza,
como si no hiciera nada
de particular,
a coger la otra tajada.
¡Qué manera de tragar
y de hacer buena poesía!
Hasta que le llegó el día

de ir al país celestial
desde un baño de hospital.
«Ya dije que el dominio de la muerte
terminará de una vez para siempre.

Ya no necesito beber,
ahora me basta con ver.
¡Ya no estoy con el Fénix debajo de una piedra,
tan sólo en apariencia sepultado!»

Donde se asoma el paisaje
de Gales, en los confines
de páramo y oleaje,
ángeles y serafines
del Dios bueno,
iniciad vuestros maitines
que Dylan sube, sereno.

JOSE MARIA SOUVIRON

Colegio Mayor Guadalupe
Ciudad Universitaria.—MADRID-3

POESIA Y REALIDAD SOCIAL EN EL TEATRO PERUANO CONTEMPORANEO

«La existencia del teatro en un pueblo» —afirma el profesor Luis Alberto Sánchez— «implica un desenvolvimiento cultural que va más allá de los escuetos géneros lírico y épico. Es resultante, no punto de partida. Con la danza se comienza, con el teatro se llega. Entre los mayas se alcanzaron los niveles más altos, y de ello da buena prueba el *Rabinal Achí*. Aun los aztecas tuvieron representaciones teatrales. En el Perú se conocen tres dramas de prosapia incaica: *Ollantay, Uscar Pauccar* y *El pobre más rico*.» Por otra parte, refieren las crónicas que desde el instante mismo en que el primer virrey llega a Panamá, en 1542, mandó representar comedias en la posada donde se detuvo, y que poco después, en 1546, Gonzalo Pizarro asistió a los agasajos que en su honor se celebraron a su llegada a Lima, presenciando el mismo año, ante la catedral de Cuzco, la representación de un misterio. En los años posteriores, como producto de la transposición de la tradición y afición teatral españolas a las tierras del nuevo reino, llega el gusto por la comedia a desarrollarse hasta tan alto grado, que el primer Concilio de Lima «prohíbe las representaciones y velas de noche en los templos, visto el escandaloso y desmoralizante entusiasmo y frecuencia con que se celebraban». Sesenta años después de las primeras representaciones en el Cuzco, en 1605, se construye en Lima el primer teatro o casa de comedias para rivalizar con el corral de comedia ya existente. En esos años, fines del siglo XVI y principios del XVII, el teatro adquiere creciente importancia dentro del panorama de la literatura virreinal peruana, aunque sus temas son un reflejo de los temas del teatro español de la época.

Lentamente, sin embargo, el teatro peruano va encaminándose hacia una expresión original a medida que se generaliza la afición teatral en la totalidad de la población. Los aristócratas la satisfacen en sus teatros privados; los clérigos, mediante la representación de autos religiosos en atrios y conventos; los letrados, en la universidad, y el pueblo todo, en la plaza Mayor y los corrales de comedias. A mediados del siglo XVII, en 1663, nace el más ilustre de los comedió-

grafos cortesanos, Pedro de Peralta y Barnuevo, el tercer gran peruano en la literatura, según Luis Alberto Sánchez, que considera «al inca Garcilaso el primero —el inca Garcilaso, choque de dos razas, triunfo de la nostalgia y el resentimiento— y al Lunarejo, que rinde culto apasionado a la forma, el segundo». Pero Pedro de Peralta se caracteriza por algo muy importante: como criollo auténtico asimila y reúne todos los conocimientos de su época. Por ello creo interesante traer aquí, en sus propias palabras, lo que significaba el teatro en su época, es decir, a principios del siglo XVIII, teatro que reflejaba básicamente la relación entre el gobernante y el pueblo.

> Son las públicas fiestas que se consagran al príncipe una especie de políticos sacrificios de la Majestad, cuyos Templos son Plazas y Theatros. Son unos festivos manifiestos en que el pueblo authentica la fidelidad con la alegría, y al príncipe se le funda, con el elogio, la soberanía. Hácese bienquisto el derecho con el gozo y afírmase la fe con el aplauso. Amase lo que agrada; impónese lo que se repite...

Si durante el siglo XVII el arte escénico adelanta notablemente y es empleado como distracción y aleccionamiento, en el siglo XVIII todo favorece su desarrollo: la presencia de franceses en los altos cargos españoles, la evolución provocada por el frecuente tráfico de extranjeros, la merma de autoridad de las órdenes religiosas y el correspondiente progreso intelectual en todos los aspectos suponen numerosas medidas de liberación y tolerancia... que el teatro —ayer como hoy, en todas las latitudes— aprovechó. Y como todo movimiento está personificado siempre por una figura concreta, el movimiento teatral peruano se desarrolla entonces en torno a la del virrey Marqués Castell dos Ríus, afortunado autor teatral.

Por otra parte, el ambiente estaba predispuesto. Existía verdadero fervor por el teatro, natural en una sociedad carente de entretenimientos. Apenas iniciado el siglo XVIII, en 1703, se integra la primera compañía de cómicos con seis mujeres y nueve hombres. El contrato que regula sus actividades les exige actuar desde la Pascua de Resurrección de ese año hasta el martes de Carnaval del siguiente, exigiéndoles no sólo actuar, sino cantar y bailar, estando obligadas las mujeres a vestirse de hombre cuando fuere menester.

Comienza así el reinado de la jácara, la zarzuela y la comedia lírica, es decir, del texto con música, de la danza mezclada al enredo dramático. En 1708, el virrey Castell dos Ríus estrena su comedia lírica *El escudo de Perseo*. Alternando con el repertorio español de la época —Calderón, Moreto, Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Tirso de Molina— e incluso el de Sor Juana Inés de la Cruz, se estrenan piezas de autores anónimos criollos. Y como intérprete que comienza a con-

quistar aplausos y admiración incondicional, inicia su reinado Micaela Villegas, *la Perricholi.* A partir de 1707 el virrey Castell dos Ríus ofrece su respaldo incondicional a un teatro eminentemente palaciego. A partir de 1761 el virrey Amat respalda plenamente otra forma de teatro, de carácter eminentemente popular, que se desarrolla en las calles, corrales y teatros. En los años intermedios ocurren cosas importantes: un terremoto destruye a Lima en 1746 y con ella a sus locales de comedias. El andaluz Juan del Valle Caviedes estrena sus jocosos entremeses y sus divertidas jácaras, entre las cuales descuella *El bayle cantado del amor médico:*

A curar males de amor
vengo por hacerles bien,
que de enfermo acuchillado
médico he venido a ser.
Venga quien, queriendo,
quiere dejar de querer.

Y el chispeante fray Francisco del Castillo, *el Ciego de la Merced,* escribe y estrena piezas auténticamente graciosas y populares, como el *Entremés del justicia y litigantes.*

Nos encontramos ya en plena segunda mitad del siglo XVIII. Un buen día, el virrey Amat, hombre de amplísimo criterio en el que se funden influencias tan diversas como el iluminismo, el afrancesamiento, el galopante enciclopedismo y una profunda afición a la calle, se enamora de Micaela Villegas, *la Perricholi,* ya emperatriz coronada por el consenso popular de los escenarios limeños.

El teatro se desarrolla notablemente, satisfaciendo así una evidente necesidad de la población, cansada de vivir entre los muros de la casa, del templo, de la propia ciudad, rodeada de murallas. Sin embargo, surgen pocos autores. Lo cual no impide que, junto a los temas españoles y criollos, se desarrolle un teatro en quechua, cuyo fin primordial es propagar la fe cristiana a los indígenas, incorporándoles a la vez a las costumbres españolas y criollas. Sin embargo, no se limita a estos objetivos este nuevo teatro, sino que al mismo tiempo plantea las injusticias sociales que ya establecen una diferencia marcadísima entre el nivel de vida de las clases privilegiadas y el de los indígenas, aportando un germen de rebeldía nativa que lo diferencia radicalmente del drama hispano-criollo. La muestra más alta de este teatro indígena es, sin duda alguna, *Ollantay.*

Quizá convenga que nos detengamos unos instantes en este drama histórico y épico, en el que juegan tan importante papel los amores del general Ollanta y la princesa Coficayllur. Aunque es evidente la influencia española en su versión teatral, posterior, sin duda, al si-

glo XVII, es evidente que se inspiró en una leyenda que circulaba entre los descendientes del Gran Imperio del Tahuantinsuyo, a la cual el autor de la versión teatral simplemente dio forma literaria más moderna. Junto al *Ollantay* destacan, aunque en un nivel inferior, *Uscar Pauccar,* queja o diatriba del indio venido a menos, obra de carácter eminentemente social, y *El pobre más rico,* escrito en verso corto, de seis sílabas, que, aunque típico de la copla castellana, era también característico, según afirmó mucho antes el inca Garcilaso de la Vega, de la poesía quechua primitiva.

El siglo XIX se inicia con el nacimiento del padre del teatro costumbrista peruano: Manuel Ascensio Segura y Cordero (1805-1871). La gran figura contrastante del siglo es la de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). Segura y Pardo representan las dos tendencias perfectamente definidas que caracterizan al siglo XIX: una tendencia criolla, mestiza, pintoresca y llena de sabor, entrañablemente ligada a la vida popular, y otra tendencia hispánica, colonialista, caracterizada por un estilo «atildado, satírico, limeño», según la define acertadamente Luis Alberto Sánchez. Mientras Segura crea un teatro en el que pinta con asombrosa maestría ambientes y costumbres y crea tipos llenos de gracia, Pardo escribe un teatro engolado y grandilocuente. Por tal motivo las obras de Segura siguen representándose actualmente con entusiasta acogida del público, que se reconoce aún en muchos de sus personajes.

Segura escribe su primera obra en 1839, un breve juguete cómico titulado *Amor y política;* pero su producción importante se inicia con su segunda obra, *El sargento Canuto,* valiente ataque al militarismo imperante entonces en el Perú. Su obra máxima es, según opinión unánime de la crítica, *Las tres viudas,* obra digna de figurar, por sus grandes aciertos psicológicos, entre las más importantes del teatro hispanoamericano. Sin embargo, es en *Ña Catita* donde Segura crea su primer y definitivo gran personaje, una Celestina limeña, cercana a la española, pero a la vez *mazamorrera,* que teje y desteje sus intrigas a la sombra de los balcones limeños.

En contraste con la gracia y agilidad del teatro de Segura, el de Pardo y Aliaga se caracteriza por largas parrafadas, aunque su pintura de las costumbres fue tan acertada y su sentido satírico tan depurado, que mereció ser calificado por Menéndez Pelayo como «el primer poeta satírico americano».

La segunda mitad del siglo XIX recibe los aportes de la generación bohemia, subiendo a la escena la moda romántica, iniciándose desde ella tan violentos ataques a la sociedad, que las autoridades se creen en el deber de someter las actividades teatrales a unas normas

sumamente rígidas, incompatibles con las libertades de expresión y reunión garantizadas por la Constitución. Sin embargo, los esfuerzos no consiguen otra cosa que reflejar una preocupación sin llegar a auténticas realizaciones. Aún se encuentra lejano un verdadero teatro realista. Quizá uno de los pocos nombres a destacar en las postrimerías del siglo XIX es el de Manuel Moncloa y Covarrubias (1859-1911), que, además de dejarnos obras breves llenas de gracia, como *Al fin, solos*, escribió un valioso y documentado *Diccionario teatral del Perú*.

Con el siglo XIX muere, casi de repente, el teatro peruano. Con el siglo XX se inicia el modernismo en el Perú. José Santos Chocano escribe y publica sus primeros versos e incluso intenta sin éxito el teatro. Felipe Sassone (1884-1959) desarrolla casi toda su labor en España y sus obras muestran profundas influencias de D'Annunzio y Benavente, por lo cual apenas se las puede considerar peruanas. Leónidas Yerovi (1881-1917) escribe un teatro típicamente local, aunque no nacional en el verdadero sentido del término, en el que combina hábilmente el buen humor y la ternura. Entre sus títulos destacan *La de cuatro mil*, *La casa de tantos* y *La gente loca*.

El siglo XIX se alarga y extiende sus tentáculos asfixiantes sobre la producción teatral, cuyas formas y contenidos no consiguen ser propiamente del siglo XX. Alrededor del 1930 se inicia el reinado de un teatro vernáculo, superficial y chabacano, que constituye, durante cerca de quince años, una alta proporción de la producción teatral: postreras manifestaciones del gastado ingenio de algunos autores de la vieja guardia. Sin embargo, en 1937, tres jóvenes intelectuales peruanos: Alejandro Miró Quesada, Manuel Solari Swayne y Percy Gibson Parra, unen sus esfuerzos e ilusiones para crear un organismo admirable, la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), que a través de los años evoluciona en todos sentidos hasta llegar a poseer un amplio y bien equipado teatro, magníficas salas de ensayo y un repertorio admirable de realizaciones.

A pesar de la ingente tarea que se imponen los fundadores de la AAA y sus inmediatos seguidores, la gran transformación del teatro peruano no se produce hasta 1946. En ese año estalla la bomba propulsora de la reacción teatral en cadena. Y esa bomba es la gran actriz española Margarita Xirgu, que llega al Perú con el repertorio de Federico García Lorca. Estos dos nombres, asociados al de un presidente realmente culto y amante del arte, José Luis Bustamante Rivero, realizan el milagro de hacer sentir la falta de teatro, de escuelas, de autores, de todo. Como secuela del éxito apoteósico de Margarita Xirgu y su compañía, se contrata a uno de sus actores, Edmundo Barbero, para dirigir y encabezar la Compañía Nacional

de Comedia y dirigir a la vez la Escuela Nacional de Arte Escénico, incluyendo el contrato a Santiago Ontañón como profesor de escenografía.

A partir de ese momento se inicia el teatro peruano contemporáneo, aunque no un teatro auténticamente nacional, que sólo surge doblada la primera mitad del siglo. Anteriormente, los pocos autores que habían escrito un teatro por encima de la producción típicamente vernácula se habían inspirado en temas, situaciones y personajes que poco o nada tenían que ver con la realidad peruana. Entre los autores nacidos antes de 1920, César Miró había escrito y estrenado *La mariscala,* zarzuela de corte español y tema virreinal, y sólo a fines de la década del cincuenta prestó atención a un tema netamente peruano, adaptando, en colaboración con Sebastián Salazar Bondy, el drama *Ollantay.*

Otros autores importantes, representativos de ese estilo de producción, son Percy Gibson Parra y Manuel Solari Swayne. El primero, con su obra *Esa luna que empieza,* una concepción de la vida del hombre no como sujeto de la Historia, sino de la vida misma, de la vida de un hombre no necesariamente peruano, y dentro de formas profundamente lorquianas. El segundo, con su obra *La campana y la fuente,* publicada en 1945, en la que desarrolla un juego poético muy delicado, pero también totalmente desenraizado de la realidad nacional. Incluso Carlos Alberto Seguín, psiquíatra de profesión, estrena en 1946 su obra *Encrucijada,* profundo y minucioso estudio de caracteres que no es posible vincular a personajes realmente peruanos.

Sólo después de doblada la mitad del siglo XX surge un teatro preocupado por reflejar los problemas actuales del hombre peruano o, en su defecto, por reivindicar los temas autóctonos en toda su significación social. Luis Felipe Alarco (1913), profesor universitario de filosofía, escribe entre 1957 y 1962 cuatro obras: *Hébale, Gente de porvenir, Los señores de Montenegro* y *El hombre de negro;* que, en orden creciente, se van acercando a un análisis psicosociológico de la clase media alta peruana. Si cierto es que en modo alguno Alarco toca la gran problemática nacional, la del pueblo considerado como una gran masa desplazada del goce de los beneficios de la civilización actual, sus obras reflejan una genuina preocupación por la problemática específica de los estratos sociales que conoce mejor. Y en este sentido es un autor importante.

Unidos por su dedicación a los temas autóctonos, encontramos, dentro de esta generación, a cuatro autores de gran talento: Bernardo Roca Rey (1918), Arturo Jiménez Borja (1910), Augusto Tamayo Vargas (1914) y Carlos Daniel Valcárcel (1916).

En Bernardo Roca Rey hay un poeta evidente del teatro. *Un nuevo pueblo ha de hacer* puede considerarse como una gran cantata, un poema dramático-coral, henchido de fe en los destinos del hombre americano. *La muerte de Atahualpa,* estrenada en las ruinas de Puruchuco por la AAA bajo la dirección de su hermano, Ricardo Roca Rey, posee una grandeza extraordinaria.

Las obras de Arturo Jiménez Borja, arqueólogo y hombre de fina sensibilidad —*La creación del mundo, Pachacamac* y *El hijo del sol*—, son hermosas dramatizaciones de textos primitivos, algunos de ellos contenidos en el *Oracionero,* del Padre Molina, y poseen todas una gran belleza descriptiva.

Augusto Tamayo Vargas, autor de una documentada historia de la *Literatura peruana,* sólo ha escrito una obra propiamente teatral, *El mito de Vichama,* que es una recreación lírica del relato épico precolombino que la gente yunga contó a los conquistadores. Pero la grandeza de esta única obra justifica su inclusión dentro del panorama teatral peruano.

Carlos Daniel Valcarcel ha dedicado una gran proporción de su trabajo como historiador a un análisis amoroso y concienzudo de Túpac Amaru. Sus trabajos netamente históricos de este personaje han servido de base a numerosos dramaturgos del continente, y él, a su vez, ha escrito un drama sobre el mismo de indudable importancia.

Si estos autores han llevado al teatro la realidad autóctona precolombina, Andrés Alencastre (1909), poeta y profesor de quechua, ha llevado a la escena, en su propio idioma, la dramática y a veces humorística realidad del hombre indígena de la sierra, especialmente de la sierra cuzqueña. Su volumen *Dramas y comedias de los Andes* merece una cuidadosa lectura.

Y llegamos así a los tres autores dramáticos peruanos más importantes dentro de la primera generación contemporánea que estamos analizando: Sebastián Salazar Bondy (1924-1964), Juan Ríos (1914) y Enrique Solari Swayne (1915).

Salazar Bondy es, sin duda, el hombre de teatro más completo de nuestro siglo en el Perú. Poeta de gran altura, ensayista de aguda penetración (en este sentido su ensayo *Lima la horrible* es obra fundamental para la comprensión de la sociedad peruana), Salazar Bondy supo llevar a la escena los problemas de la clase media peruana mezclando la sátira, la farsa y el realismo con extraordinaria habilidad. Sus obras alcanzan muy diversos niveles de calidad, lo cual resta unidad a su producción, pero todas poseen un valor indiscutible: el que dimana de su preocupación por el hombre peruano y por estructurar una sociedad más justa en su país.

Toda su obra refleja una desesperada búsqueda de la autenticidad nacional que resumió él en la nota que escribió para uno de sus últimos programas:

> Fundar un teatro nacional es revelar en la escena una esencia que permanece oculta. La labor de buscar sus raíces, escondidas en las anfractuosidades de un conglomerado, es un quehacer penoso, no siempre comprendido. Los primitivos de todos los tiempos —y los escritores y artistas de la América de esta época lo somos— han permanecido solitarios, pero su obra ha servido para que sobre ella, a la manera de los cimientos, se levante un arte nuevo. *Mester de ioglaría*, independiente de academias y corrientes, libre de retóricas y preceptivas, el teatro nacional está donde está el alba de nuestra cultura.

Quizá una de las obras más logradas de Salazar Bondy sea *Amor gran laberinto*, una de sus primeras piezas, en la que acierta a mantener el tono de gran farsa alrededor de un tema interesantísimo: el choque de la autoridad absoluta con las fuerzas desencanedas del pueblo, en el cual el autor tiene puesta toda su fe. Según él mismo expresó en el prólogo, el argumento presenta «un estado de cosas injusto, que es sustituido por otro igualmente injusto por culpa de quienes ordenan o desordenan en provecho propio y en beneficio de sus intereses. Los intereses, en el caso de mi farsa, son los del amor, pero bien podrían ser los de otro cualquiera. Lo puro, lo intachable, es el pueblo».

Dos viejas van por la calle, Algo que quiere morir y *La escuela de los chismes* tienen como gran protagonista a la clase media limeña en todos sus niveles, aunque alternando el realismo en unas con la farsa o la sátira en otras. *El fabricante de deudas* ridiculiza la falsedad de los fundamentos financieros de la alta burguesía poniendo en juego, con técnica brechtiana, los recursos de que ella suele valerse para mantener sus posiciones sociales. En su propia opinión su obra más acabada era *El de la valija,* a pesar de su brevedad y simplicidad. En nuestra opinión alcanzó en su última obra, *El Rabdomante,* una gran altura temática y una apasionante mezcla de expresionismo y simbolismo en el planteamiento de la situación: la increíble aventura de un hombre capaz de resolver el problema de la sequía de toda una región, a quien los propios beneficiarios destruyen, en su loca exaltación, sin reconocerle.

Juan Ríos es, fundamentalmente, un gran poeta, por lo cual casi todas sus obras están escritas en versos libres. Su primera obra importante es *El Quijote,* escrita en 1946, que le valió el primero de los Premios Nacionales que ha obtenido desde entonces. En 1949 escribe *El fuego,* a la que siguen *Ayar Manko, El mar, La selva* y varias más.

Los más profundos problemas sociales y humanos son planteados por Juan Ríos con una grandeza que alcanza, en ocasiones, el grado de gran himno épico-lírico. La acción de *El fuego* transcurre en un pueblo andino, en el siglo XIX, después de la independencia. Hay una violencia palpitante, a lo largo de la obra, que no se debilita —bien al contrario, se hace más fuerte— a través del lenguaje poético que utiliza el autor. Si un parlamento pudiese resumir el espíritu de la pieza —y quizá de todo su teatro— sería el que pronuncia un personaje para justificar el fusilamiento de cincuenta saqueadores:

> Sólo volviéndose fieras llegan a ser hombres los esclavos. ¡No me duele su muerte! ¿Por qué habría de dolerme? ¡Tres días de libertad valen más que una eternidad de resignada servidumbre!

El caso de Enrique Solari Swayne es, quizá, el más interesante de los tres. Sale a la palestra escénica con su obra *Collacocha,* que es no sólo una obra teatral, sino también un gran poema épico en torno a un extraordinario personaje, el ingeniero Echecopar, arquetipo del constructor de la Nueva América. Su tema puede resumirse en pocas palabras: la construcción de un camino de la selva al mar, un camino capaz de unificar ese país dividido por la naturaleza en tres regiones casi incompatibles: la selva, la sierra y la costa, que es el Perú. Echecopar, al que Augusto Tamayo Vargas considera «un personaje-masa, el ingeniero que comprende en sí las fuerzas del progreso, la voluntad puesta al servicio del trabajo», es también la fuerza humana incontenible contra la fuerza también incontenible de la naturaleza. Si un aluvión destruye sus túneles, él vuelve a taladrarlos. No él —según él mismo afirma—, «sino los miles de indios capaces de resistir el frío, el hambre y la oscuridad», por los cuales siente la más honda ternura. *Collacocha* ha recorrido los escenarios de toda América, obteniendo premios importantes en varios festivales. Cuando la estrené en Madrid, con mi grupo Los Juglares, *Teatro Hispanoamericano de Ensayo*, en 1959, levantó oleadas de entusiasmo en el público y la crítica, que la seleccionó como una de las diez mejores obras no españolas estrenadas ese año. Con esta obra inició Solari Swayne una trilogía importante dedicada a las tres regiones del Perú antes mencionadas: la sierra, en *Collacocha;* la selva, que es el gran personaje de su segunda obra, *La mazorca;* y la costa, protagonista de la tercera: *Las armas de Aquiles.*

Una marcada tendencia al realismo define ya, en estos momentos, al teatro peruano. Tendencia que asume muy diversas variantes: psicológico, mágico, naturalista, poético, etc., que se define plenamente en la producción de los autores de la segunda generación contempo-

ránea, la de los autores nacidos después de 1920, con un sentido más radiográfico que fotográfico. Otra característica común a casi todos estos autores es que su producción se encuentra prácticamente inédita. Iniciaremos su análisis deteniéndonos en la personalidad y la obra de Samuel Pérez Barreto (1921) y Jorge Donayre Belaúnde (1922).

Samuel Pérez Barreto ha escrito siete obras en las que predomina su preocupación por el hombre de su tiempo, la misma que le llevó a escribir una extensa novela, *El río hablador,* que es, básicamente, la historia de su generación entre 1946 y 1966. Utilizando una técnica eminentemente realista ha desarrollado principalmente temas actuales, como en *Los actores, El fruto maduro* y *Casa de verano,* pero también ha enfocado grandes personajes históricos, como en *Túpac Amaru,* obra en la que la personalidad revolucionaria del protagonista es justamente exaltada, y en *Huáscar,* impregnada de autenticidad.

En Jorge Donayre Belaúnde triunfa, por encima de todo, su gran amor al hombre, al hombre sencillo del campo, con sus supersticiones y temores, y al hombre de la pequeña ciudad, víctima de las maquinarias políticas. Obras teatrales propiamente sólo ha escrito dos, ya que ha cultivado más ampliamente el cuento y la televisión. *Las ropas del espantajo* relata, en un lenguaje riquísimo en realismo mágico la destrucción de la cosecha del matrimonio protagonista por las aves a causa de haber vestido al espantapájaros de su huerta con las ropas de un difunto. Ese espantapájaros llega a cobrar vida en la narración de un tercer personaje, que afirma haber visto al difunto alejándose de la chacra. En *El candidato,* Donayre Belaúnde crea un gran personaje: el del hombre obsesionado por la ambición de alcanzar un escaño en el Congreso y que pasa toda su vida de candidato, sacrificándolo todo: su hogar y la seguridad de su familia a esa ambición. La teoría teatral del autor podría resumirse en estas palabras suyas: «Tenemos que encontrar un lenguaje mediante el cual el corazón pueda hablar al corazón sin necesidad de intermediarios.»

Rafael del Carpio (1922) obtuvo un notable éxito con el montaje, por *Histrión, Teatro de Arte,* de su obra *La chicha está fermentando,* adaptación teatral del cuento *La viuda,* de Porfirio Meneses. La situación central de este cuento, el caso de una indígena rica que en el mismo velorio de su marido arregla su próxima boda, es enriquecida ampliamente por Rafael del Carpio, dotándola de un ritmo ágil, de un diálogo lleno de gracia y de autenticidad.

En la producción de Juan Gonzalo Rose (1927), básicamente un gran poeta, destacan dos obras: *Operación maravillosa,* pieza simbólica cuyo protagonista es un médico que amputa el alma por estimar que crea demasiados problemas sentimentales al hombre, y *Carnet de*

identidad, escalofriante monodrama, cuyo protagonista, un astronauta de nuestro tiempo, despierta de nuevo a la vida en una caverna muchos años después de un accidente. El estreno de esta pieza, en 1966, significó un gran triunfo interpretativo para el actor peruano Edgar Guillén.

Hernando Cortés (1927), actor, director y dramaturgo, ha escrito *Seis piezas para ópera de cámara,* de carácter puramente experimental, y *La ciudad de los Reyes,* espectáculo largo integrado por una serie de monólogos satíricos, dramáticos y humorísticos, todos profundamente humanos y con una fuerte carga de crítica social. Obra sincera, minuciosa, profunda y, a la vez, sabiamente teatral, coloca a Hernando Cortés entre los autores más interesantes del actual teatro peruano.

A Edgardo Pérez Luna (1928), prestigioso crítico de pintura y de teatro, le han preocupado, al asumir la tarea de dramaturgo, los personajes prehispánicos, como en su trilogía *Los Yupanquis,* escrita en 1960, y los personajes simbólicos en su trilogía *El amor,* integrada por las obras en un acto *La mujer de la rosa, Solamente una carta* y *Orfeo de Lima.* Dentro de un total de doce obras destaca también un acercamiento filosófico a la realidad peruana al enfocar el problema del ser o no ser en su pieza *Hamlet en las barriadas,* escrita en 1966.

Julio Ramón Ribeyro (1929) es uno de los más altos valores jóvenes dentro de la literatura peruana y uno de los inciadores de la nueva tendencia en la narrativa: el cuento de tema urbano, especialmente limeño. Ha escrito dos obras de teatro: *Santiago el pajarero,* poética dramatización en tres actos de la historia de un hombre sencillo y soñador que, en pleno virreinato, intenta volar como sus pájaros; y *El último cliente,* desgarradora pieza breve, cuya protagonista es una solterona, propietaria de una casa de alquiler de trajes de novia. Este personaje, no lejano de doña Rosita la Soltera, de Lorca, fue interpretado en el estreno de la pieza en Lima, en 1966, por la extraordinaria actriz peruana Aurora Colina.

La producción literaria de Juan Rivera Saavedra (1930) se inició en el cuento y más tarde en el artículo histórico, hasta que en 1953 inicia su producción teatral. Sin embargo, no encuentra su propio estilo hasta 1959, en que comienza a cultivar el humor negro —un humor personalísimo, profundamente ligado a la realidad más auténtica de su país— en sus obras teatrales. Más de treinta y cinco títulos constituyen su repertorio. Al escribir teatro lo que más le interesa es desarrollar temas de carácter social, pero enfocándolos con una lente de aumento para que el espectador los pueda ver mejor, para que comprenda y sienta mejor el dolor de sus personajes, todos ex-

traídos de la realidad. Títulos a destacar en su amplia producción son: *¿Por qué la vaca tiene los ojos tristes?*, *El paquete de basura*, *Alberto el bueno*, *La tortuga pintada*, *Eusebio* y *Los Ruperto*, estrenada en 1965, que narra la historia de una familia en la cual, al levantarse el telón, está a punto de nacer el hijo número ochenta y tres. Rivera Saavedra puede ser considerado como el máximo cultivador de un realismo fuertemente expresionista en el actual teatro peruano.

Una profunda preocupación por los problemas sociales caracteriza a Hedgardo de Habich (1930). En su obra *El Justiciero* desarrolla el tema de la responsabilidad del jefe de una revolución al llegar al poder por la violencia. Con una economía admirable de medios, que incluye la utilización de muy pocos personajes, el autor consigue plantear dramáticamente la lucha del protagonista y logra una presencia constante del pueblo dentro de la situación escénica a través de efectos sonoros únicamente. La autenticidad del lenguaje, su efectividad, se hacen evidentes en este parlamento del consejero:

> Tú ya no eres tú. Tus hechos, tus palabras, tu vida misma, son de todos. Un paso en falso no será únicamente un descalabro para tì sólo. Pero, de igual modo, tus victorias alcanzarán al resto. En adelante no puedes pensar en ti ni regirte por tus propios sentimientos; los debes supeditar, reprimir, posponer ante el bienestar, la esperanza y el anhelo del pueblo.

Como dramaturgo —igual que en su vida real— Víctor Zavala (1932) fluctúa entre el campo y la ciudad. Nacido en Huamantanga, nombre en lengua waman quechua, que en castellano quiere decir «lugar donde moran los halcones», de pequeño tuvo que caminar seis kilómetros para llegar a la escuela, y los quehaceres del campo moldearon su cuerpo y su temperamento. A los catorce años viajó a Lima, donde siguió los estudios secundarios y los universitarios, que le capacitaron para la cátedra de Literatura y el cargo de director del departamento de Lengua y Literatura que desempeña en la Universidad de Huánuco. En cada una de sus obras, que él califica como *Escenas del campo* y *Escenas de la ciudad*, están presentes su amor al hombre, su pasión por la justicia, que consigue expresar con extraordinario sentido del humor.

> Mis obras tienen todas una misma intención social y artística —afirma—, y por un lado tratan de mostrar una realidad social de mi patria: la del campesino de la sierra en su dura lucha con la opresión de los llamados 'gamonales', que, en una u otra forma, detentan el señorío de la tierra en un conjunto de muy pocas nombradas 'haciendas'. Por otro lado, ellas tratan de ser lo más simples posible en su estructura

> y en su lenguaje, porque estoy empeñado en realizar, con el tiempo, un teatro verdaderamente popular para mi Perú... Un teatro fácil, simple, que no requiera decorados, para el que basten un escenario y algunos elementos de sugerencia ambiental.

Como ejemplo de la producción de Víctor Zavala resumiré el argumento de su obra *El gallo,* que narra la historia de un grupo de peones a quienes un gallo despiadado obliga a madrugar en exceso. Uno de los peones concibe la sospecha de que el canto del gallo no es espontáneo, se introduce en el gallinero y descubre que el cacareo que marca el comienzo de la jornada es entonado por el capataz. Haciéndose el tonto, avisa al guardián de que ha visto una sombra, probablemente la de un ladrón, entrando al gallinero. Una rociada de perdigones cae sobre el capataz explotador. El telón cae, dice Zavala, mientras se escuchan los alaridos del capataz y el cacareo del gallo como si fuesen una misma cosa.

En la única obra teatral de Toribio Alayza (1933), *Temporada de verano,* hay un gran tema y un excelente desarrollo. Su acción transcurre en un balneario aristocrático en el que veranea un grupo de personajes egoístas y llenos de prejuicios sobre los cuales ejerce una influencia transformadora un personaje juvenil admirablemente trazado.

Gregor Díaz (1933) inicia su producción como dramaturgo después de varios años de trabajo teatral junto a Reynaldo D'Amore en el Club de Teatro de Lima, múltiple actividad que, sin duda alguna, enriqueció su acervo y le permitió alcanzar en su primera pieza calidades notables. Su título es *La huelga,* y la caracteriza, ante todo, un diálogo lleno de naturalidad. A la vez el autor consigue un ritmo sumamente ágil, trasladando el centro de interés de unos a otros personajes dentro de las situaciones paralelas que se plantean en la obra, todas relacionadas con el malestar de un grupo de obreros de la construcción que aparecen en plena labor sometidos a los manejos de sus líderes sindicales. Dentro de la forma realista, Gregor Díaz logra un tono poético justo y plantea una problemática política interesante, aunque le sobran algunos recursos «aleccionadores». Es de destacar, sin embargo, y más aún teniendo en cuenta que es ésta su primera obra, el logro de excelentes recursos dramáticos.

Estando en ensayo, por un grupo universitario, *La huelga,* la Sociedad Hebraica de Lima premia la segunda obra de Gregor Díaz, *Los del 4,* cuya acción transcurre en una casa de vecindad en Lima. Realista también, pero con mayor penetración psicológica y sociológica que su obra anterior, ésta se caracteriza por un hábil encadenamiento de las situaciones y un excelente trazado de los personajes.

Su estreno constituyó un gran éxito afirmando la personalidad de Díaz dentro del panorama teatral peruano.

Basándose en esta experiencia, Gregor Díaz escribe su obra siguiente: *El círculo de barro,* en la que da vivencia a gentes de pueblo agrupadas en corralones. Es una radiografía que muestra, al igual que *Los del 4,* que mientras se mantengan las estructuras actuales, estos personajes, del mismo modo que los bueyes, darán vueltas y vueltas en torno al molino yugados con sus desgracias.

José Miguel Oviedo (1934), destacado crítico literario, se orienta, en contraste con casi todos los autores de su generación, hacia los temas y personajes históricos. Su obra *Pruvonena* posee, dentro de esta tendencia, notables valores.

Una gran fuerza imaginativa caracteriza la obra *Los buitres,* de Humberto Napurí (1935), psiquiatra de profesión, que plantea la angustia existencial de un estudiante de medicina que en la sala de disección se opone al juego frívolo de sus compañeros, que se sortean la cabeza de un cadáver.

Alonso Alegría (1940) ha realizado una brillante labor como director teatral. Su producción dramática incluye dos obras en un acto: *El trompo,* inspirada en un cuento de Díaz Canseco, y *La máscara,* así como dos obras largas escritas originalmente en inglés, mientras estudiaba Dirección y Dramaturgia en la Universidad de Yale: *Remigio el huaquero* y *Pequeña historia de un extraño pueblo,* ambas premiadas en concursos internos en dicha Universidad.

Tres dramaturgas extraordinariamente interesantes contribuyen activamente al movimiento teatral limeño: Sarina Helfgott, Elena Portocarrero y Sara Joffré, especializada en teatro infantil. Sarina Helfgott ahonda en el drama de sus personajes, seres profundamente doloridos, y nos da obras conmovedoras, de fuerte realismo poético, como *Entrar y salir por el espejo, La red, Un sillón de terciopelo rojo, El verdugo* y *La señorita Canario.* Elena Portocarrero, mujer de gran talento creador, cultiva predominantemente la farsa, inspirándose en personajes y situaciones históricas y de la Comedia del Arte, que ella hábilmente traslada al medio peruano. Títulos suyos, estrenados con notable éxito, son *La corcova, La espada de madera* y *Hoy no, mañana tampoco.* Sara Joffré ha cultivado el teatro para adultos con técnica simbolista en sus obras *En el jardín de Mónica* y *Un cuento alrededor de un círculo de espuma;* pero su aporte máximo al teatro peruano actual, importantísimo artística y sociológicamente, lo está dando como autora de obras para niños y como directora del *Teatro de Grillos,* de Lima, que cumple una labor constante de difusión teatral en la capital y un gran número de ciudades y pueblos del interior del país.

Su producción en este género está publicada en varios tomitos con el título *Vamos al teatro con los grillos.*

Como cultivador del difícil y delicado género del teatro de títeres destaca, por su importante labor pedagógica y como autor de numerosas obras, muy bien concebidas estética y psicosociológicamente, Felipe Rivas Mendo (1940). Su tarea como promotor de transformaciones culturales y sociales a niveles campesinos ha sido importantísima, abriéndole brecha a campañas de alfabetización y de concientización, especialmente en las últimas etapas de los cambios estructurales en el Perú.

En párrafo aparte ha de destacarse a otra gran figura femenina del actual teatro peruano: la de Victoria Santa Cruz, autora de varias obras importantes, entre las cuales destacan *Cumanana, Una cierta servidumbre, El espantapájaros* y *La muñeca negra.* A su regreso de Francia, donde se perfeccionó como actriz y bailarina, creó su propia compañía, *Teatro y Danzas Negras del Perú,* que ha integrado un amplio número de zambos, mulatos y negros oscuros sin previa formación teatral o musical, pero con auténtica vocación y verdaderas condiciones artísticas. Recientemente ha surgido en el panorama teatral peruano otra dramaturga que, a juzgar por algunas opiniones autorizadas, posee gran talento. Su nombre es Estela Luna, y los títulos suyos de que tenemos referencia son *Collage* y *Eva no estuvo aún en el paraíso.* Desgraciadamente, no he podido obtener aún ninguna de sus piezas, lo cual impide su análisis y valoración.

Cerrando esta visión panorámica de la dramaturgia peruana, llega el nombre de Julio Ortega (1942), el más joven de los autores teatrales de su país. Poeta de notable calidad y crítico literario de sorprendente madurez para su juventud, Julio Ortega se inició en el teatro con diez obras cortas publicadas en 1965 por la Universidad Católica de Lima. Su temática obedeció, en principio, a una problemática de tipo juvenil: el individuo en tensión con la sociedad, en búsqueda de su definición y afirmación. El resultado fue un teatro esquemático, de situaciones, sin conflicto psicológico propiamente dicho, más de símbolos que de individuos, pero extraordinariamente inteligente. Posteriormente Ortega inicia una búsqueda de lo peruano en obras como *Comedia de la mala conducta* y *Perfecta soledad,* con las que quizá dé comienzo a la que él considera «única salida del teatro peruano: un teatro crítico, sarcástico, humorístico, hasta cruel...», como ya intentó hacer en *El paraíso de los suicidas.* Esta pieza, en un acto, se basa en una anécdota puramente imaginativa, pero no por ello desvinculada de

la realidad: en una ciudad peruana aumentan los suicidas en tal proporción, que el gobierno decide darles facilidades...

> La existencia del teatro en un pueblo —y citaré de nuevo al profesor Luis Alberto Sánchez— implica un desenvolvimiento cultural que va más allá de los escuetos géneros lírico y épico. Es resultante, no punto de partida. Con la danza se comienza, con el teatro se llega...

¿Adónde ha llegado el teatro peruano a través de la evolución que hemos seguido a lo largo de estas notas? A mi juicio, ha ido buscando paulatinamente, partiendo de las raíces más primitivas y asimilando posteriormente las influencias que han integrado la personalidad nacional, una expresión que le permita exponer y enjuiciar adecuadamente la realidad del país. Y es evidente que esa expresión ha llegado al realismo como forma, si no definitiva, sí como una etapa indispensable para el encuentro de una plena autenticidad. Algunos autores han llegado a esta etapa directamente. Otros, influenciados por técnicas y temáticas extranjeras, han comenzado por formas experimentales y temas desvinculados de lo peruano contemporáneo, evolucionando más tarde hacia una búsqueda de la realidad como fuente de su producción. Esa búsqueda —en unos y en otros— les ha conducido a un encuentro en el cual no se han limitado a copiar la realidad, sino que han aspirado a interpretarla. Esto quiere decir que el realismo —que el crítico venezolano Leonardo Azparren Giménez ha definido como «el signo literario más problemático y fructífero de nuestro tiempo»— constituye hoy, en sus más diversas variantes, la forma que permite al teatro peruano actuar como catalizador de la problemática nacional. Como la forma de llevar al hombre —espectador teatral— hasta *los porqués y los cómos de su cotidiano existir.*

CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

Edificio VAM, apto. 63
Avenida Andrés Bello
CARACAS (Venezuela)

BIBLIOGRAFIA

ARIAS, RAMÓN: «¿Por qué debemos crear el teatro nacional?», en *Nuevo Suceso*, VII, núm. 77, abril 1969, pp. 30-35.
D'AMORE, REYNALDO: *Teatro peruano*. Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969.
ORRILLO, WINSTON: «La realidad sube a la escena», en *Revista Oiga*, núm. 335, 1 agosto 1969, Lima.
SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: *La literatura peruana*. Ediciones Ediventos, S. A. Lima, 1965.
SOLÓRZANO, CARLOS: *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (antología), dos tomos. Fondo de Cultura Económica. México, 1964.

SOLÓRZANO, CARLOS: *Teatro latinoamericano en el siglo XX*. Pormaca. México, 1964.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Cinco años de teatro hispanoamericano en Madrid», en *Mundo Hispánico*. Madrid, agosto 1963.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Problemática del teatro hispanoamericano contemporáneo», en *Revista Norte*. Amsterdam, noviembre 1963.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Tema y problema en el teatro hispanoamericano actual», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, junio 1958.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «De la realidad a la escena: el teatro iberoamericano actual», en *Revista Fundateatros*. Caracas, 1970.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL: «Lo social en el teatro iberoamericano actual», en *Revista Imagen*, núm. 83. Caracas, 1-15 octubre 1970.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL, y RODRÍGUEZ SARDIÑAS, ORLANDO: *Teatro selecto hispanoamericano*, primer tomo. Editorial Escelicer. Madrid, 1971.

TAMAYO VARGAS, AUGUSTO: *La literatura peruana*. Universidad Nacional de San Marcos. Lima, 1965.

GARCIA LORCA: POSICIONES, OPOSICIONES PROPOSICIONES Y CONTRAPOSICIONES

(Apostillas a la documentación lorquiana)

La reciente publicación de Jacques Comincioli, *F. García Lorca, Textes inédits et documents critiques* (1), nos obliga a todos los que estamos trabajando en el campo lorquiano a una de esas revisiones radicales que con regularidad hemos de imponernos a fin de mantener vivo el contacto con la materia prima de toda la investigación literaria —los textos—, y para que, más allá del siempre reducido núcleo de investigadores, le llegue al lector aficionado de Lorca un Lorca auténtico, lo más completo y lo más depurado posible. La presente contribución de Comincioli se sitúa en tres términos diferentes: descubrimiento y edición de unos textos desconocidos, traducción de los mismos y de algunos otros, reflexión sobre los materiales biobibliográficos conocidos y desconocidos y su clasificación más adecuada. Las observaciones que siguen no pretenden de ninguna manera disminuir el valor de la publicación de Comincioli, que tenemos por utilísima. Son —sobre todo en cuanto a la tercera parte, la de la reflexión crítica— el fruto de la confrontación de las «proposiciones y posiciones» presentadas por el autor con una frecuentación casi cotidiana de la obra del granadino y de la amplísima literatura que la acompaña. Contienen estas apostillas más de una vez una posición contraria o alguna contraproposición de nuestra parte.

I. Los textos inéditos

Fuerza nos es hacer una precisión liminar importante. Sólo se puede considerar verdaderamente inédito el texto que hasta la fecha no había sido publicado nunca en castellano. Teniendo en cuenta esta perogrullada, los textos poéticos inéditos sacados a luz por Jacques Comincioli son tres: la «Canción morena», composición perteneciente a una suite inédita; «Poema de la feria», con fecha de 27 de julio de 1921 (la existencia de dicha suite había sido señalada por Mathilde Pomés), y dos composiciones de otra suite, llamada «Tres estampas del cielo», fechadas el 7 de mayo de 1923 en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de

(1) Lausanne, Ed. Recontre, 1970, 344 pp.

la que las *Obras completas* sólo presentan, en la sección de poemas sueltos, la primera «Estampa» (2). Las dos estampas publicadas llevan como subtítulo «Galán» y «Venus». La suite viene dedicada «a la señorita Argimira López, que no me quiso».

«El novio», primer poemita presentado por Comincioli, es un texto impropiamente llamado inédito, pero sí desconocido hasta la fecha por la casi totalidad de los lorquistas. Sus cuatro versos habían sido recogidos, hace tiempo, por José Manuel Blecua en su antología *Las flores en la poesía española.* Si bien se puede declarar su reedición como altamente provechosa, resulta difícil decir otro tanto de la presentación de las once breves composiciones de la *Suite del regreso,* que hace apenas dos años fueron dadas a conocer por Antonio Gallego Morell en una nota de su edición de gran parte del epistolario lorquiano (3). La única utilidad de la reproducción de esos textos hubiera sido la de hacer resaltar las diferencias que hay entre las dos copias del mismo manuscrito, la suya y la del profesor granadino. Parece mentira, pero hemos notado varias divergencias, y aquello no sólo en lo fácilmente discernible —la disposición de los versos—, sino dentro del mismo texto. Cualquier tentativa de edición crítica, tan insistentemente reclamada tanto por Comincioli como por Gallego Morell, empieza con el esfuerzo ingrato de la lectura y de la copia minuciosas de los manuscritos. Aparte de las aludidas diferencias de disposición de renglones y blancos y de la puntuación, señalemos las siguientes variantes de texto: en «Realidad», vv. 4 a 7, versión de Gallego Morell (GM): «En la negra sala / otro Sol moría, / como un cisne rubio, / de melancolía.»; versión Comincioli (C): «En la negra sala / entre Sol moría / como un cisne rubio / la melancolía.» En el mismo poema, vv. 14-15, versión GM: «Pura, apasionada, / de color sombría, ...»; versión C: «Rosa apasionada / de color sombría...» La composición «Despedida» cuenta cuatro versos más en la versión de GM; son precisamente los cuatro primeros renglones: «Me despediré / en la encrucijada. / ¡Acudió a llorarme / gente a quien amaba!» Comincioli los habrá saltado a causa de la repetición de los versos iniciales en los renglones 5-6. Dentro del mismo poemita, penúltimo verso, versión GM: «y no echaré a temblar...», versión C: «y no estaré a temblar...». La versión C de la última composición, «Ráfaga», contiene un error (de impresión sin duda) en el verso 12, «con purpina», en lugar de «con purpurina». Las divergencias de «Realidad», por ejemplo, serán, así lo suponemos, el resultado de dos lecturas diferentes de la letra, a veces casi indescifrable, de Lorca.

---

(2) *Obras completas,* Madrid, Aguilar, a partir de la quinta edición, p. 624. Citamos *OC.*

(3) *García Lorca: Cartas, postales, poemas y dibujos,* edición, introducción y notas por Antonio Gallego Morell, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, pp. 59 a 63.

Pero le tocaba a Comincioli en este caso señalarnos las mencionadas divergencias de su versión con la de Gallego Morell. Lo mismo vale para las mínimas diferencias que hay entre las dos versiones de la primera «Estampa del cielo» (versos 5 y 14). Con tales menudencias no queremos buscarle tres pies al gato; pensamos sólo que el rigor científico le debe hacer escrupuloso a uno.

Dentro del apartado consagrado a los «poemas en prosa», J. Comincioli publica las versiones manuscritas de la «Degollación del Bautista» y de «Amantes asesinados por una perdiz», que se encuentran en los archivos de Juan Guerrero Ruiz. El valor documental y crítico de estos textos es innegable. Nos brindan el primer estadio de unas obras que sólo conocíamos por publicaciones más tardías. Comincioli, consciente del peso de su aportación, nota que las variantes que presentan «sont autant de marques de la constante évolution de l'auteur et de l'orientation profonde de ses exigences esthétiques» (p. 98). Pero el autor no señala las variantes de las cuatro versiones ahora conocidas de la «Degollación», ni las de las dos conocidas de «Amantes asesinados»: se contenta con dar los textos en su pura materialidad (apuntando sólo las mínimas divergencias entre el manuscrito de la «Degollación» y una prueba de imprenta, corregida por el mismo poeta). La comparación de las versiones, así como vienen presentadas, resulta materialmente imposible: la primera versión (la del manuscrito) se halla en el libro de Comincioli, en las páginas 100 a 107; la segunda (la prueba corregida) va en notas que no tienen su referencia al texto castellano, sino a la traducción francesa; la tercera versión, la de la revista *Avance* (que es la de la edición de las obras completas de Losada) viene en las páginas 108 a 115 del libro de Comincioli, y la cuarta, la de una copia mecanografiada y corregida por Lorca, es la que tenemos que buscar en las *OC* de Aguilar. La confrontación simultánea de cuatro versiones diferentes de un mismo texto, con el fin de hacer resaltar una eventual marcha evolutiva, sólo se puede lograr dentro de una presentación de los materiales frente por frente. Por unas razones que no dejarán de extrañar a más de un lector, Comincioli renuncia deliberadamente a un ensayo en este sentido. Dice: «Nous jugeons par contre inutile d'établir un texte critique sur la base des quatre versions. Nous en avons écarté l'idée puisque de toute évidence il mêlerait des données qui ont cessé parfois de convenir au goût du poète» (p. 99). Afirmamos, por nuestra parte, que la última apreciación de las exigencias poéticas de Lorca sólo nos saltarán a la vista cuando dispongamos de tales textos críticos. Dos incorrecciones deslustran la versión *Avance* de la «Degollación del Bautista»: página 110, línea 13, hay que leer «Tendrá» en lugar de «Tendría», y en la página 112, líneas 21-22, el texto exacto es:

«Por allí entró cortando toda la luna», en vez de «Por allí entró evitando toda la luna...».

El brevísimo capítulo dedicado al teatro (páginas 195 a 205) consta de la reproducción de tres documentos con valor de testimonio. Son tres programas: uno de la fracasada creación del *Maleficio de la mariposa,* el día 22 de marzo de 1920; otro del estreno de *La zapatera prodigiosa,* en vísperas de la fiesta de Navidad de 1930, dentro de las representaciones experimentales del *Caracol,* y el tercero es el programa de la sesión de los *Títeres de Cachiporra,* que Lorca ofreció a la prensa bonaerense el domingo 25 de marzo de 1934 «después de los espectáculos nocturnos», a la una y media en punto de la noche, y en donde, entre otras cosas, se estrenó la aleluya popular *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* (4). Tres programas que, al darnos unos detalles desconocidos, tienen alto valor documental.

En cuanto a la parte del libro consagrada a la obra en prosa del famoso granadino (pp. 207 a 293), contiene antes que nada traducciones de textos editados anteriormente. Inéditas son una tarjeta postal y una carta a Juan Guerrero Ruiz, del tiempo de *Gallo* (1927-28). De las cinco entrevistas que figuran en el libro una sola es inédita, la segunda. Lleva fecha 21 de octubre de 1933, es decir, durante la estancia de Lorca en Buenos Aires. Contiene algunas afirmaciones que corren parejas con la conferencia sobre el duende, unos recuerdos de la Residencia de Estudiantes, unas líneas que se refieren a Vicente Aleixandre, «uno de los mejores poetas del momento», y una referencia (según Comincioli, que según lo que diremos más adelante no la hay) a la oda perdida a Juan Belmonte. Lo inédito de las demás entrevistas, que todas fueron dadas a conocer en otro lugar, es su traducción.

II. Las traducciones

A través de lo dicho a propósito de los textos publicados, el lector se habrá dado cuenta del gran número de páginas reservadas a la traducción de textos, bien inéditos hasta la fecha, bien conocidos desde hace tiempo (la gran mayoría). Suponemos que el autor ha querido dar el complemento de los muchos textos que le faltaban todavía a *Oeuvres complètes* de Federico García Lorca de la editorial Gallimard. En este sentido se puede hablar también de *Textes inédits* así como reza el título, es decir, traducciones inéditas para el lector de habla francesa, ignorante del castellano. No será superfluo, creemos, poner de relieve esa

(4) En *OC,* pp. 143-144, se puede leer el texto de un diálogo del poeta y don Cristóbal, que constituyó la parte inicial de dicha función.

ambigüedad del título, que, a nuestro parecer, hubiera sido más correcto así: *Textes inédits, traductions et documents critiques.*

Vale la pena apuntar algunas observaciones al margen de parte tan voluminosa del libro —alrededor de cien páginas de traducciones que, en general, son buenas—. Pasando por alto unos detalles, mencionemos sólo los casos en que, a nuestros ojos, el texto francés contiene una como traición del original. En el último paréntesis de «Sirena» (de la *Suite del regreso),* página 58 («Arde conmigo / y con ella.»), la forma verbal *arde* —que contiene el último reclamo de la sirena seductora, paralelo con «ven a mis brazos», un poquito más arriba— ha sido mal entendida, provocando una traducción francamente incomprensible: («Elle brûle avec moi / et avec elle»). El sentido exacto de la segunda de las *Tres estampas del cielo* (p. 70) se pierde totalmente por la versión incorrecta de los dos primeros renglones: «En todo el cielo / hay un estrello.» El único *Galán* brillante del firmamento se multiplica en francés: «Tout le ciel / foissonne d'étoiles», de tal manera que todo lo que el poeta nos cuenta del galán-Narciso se atribuye en francés al cielo, dando un contrasentido manifiesto; el tema del poemita inédito es, sin embargo, muy lorquiano.

Las traducciones en prosa también presentan algunas faltas, unas de interpretación, otras más bien gramaticales, y otras, en fin, por mutilación del texto original. Limitémonos a un solo ejemplo para cada categoría de incorrecciones señaladas. Error de interpretación. La divagación «Las reglas en la música», publicada en 1917 en *El diario de Burgos,* y reproducida por Ian Gibson en un número de *Insula* de 1966 (5), contiene una referencia al empleo en la música de Glinka de «la escala de tonos raros». En francés suena así: «la gamme des tons entiers». Tanto la libertad de la traducción como su aparente precisión musical nos asombraron. La traducción interpretativa de Jacques Comincioli no es nueva. La habrá encontrado, sin duda, en una nota del estudio de Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de F. García Lorca* (6): «Il s'agit pour Glinka de la gamme par tons entiers». Aparece dos veces más el mismo adjetivo *raro* en el artículo juvenil de Lorca: habla de «un raro sentimiento» y más lejos de «alteraciones inarmónicas y armónicas raras», siendo la traducción francesa dos veces «rare». Por otra parte, sería más bien curioso que Lorca hubiese sugerido una «escala de tonos enteros», llamándola «escala de tonos raros». Bastaba con consultar gente de cualquier academia de música para aprender

---

(5) IAN GIBSON: «F. García Lorca, su maestro de música y un artículo olvidado», *Insula,* año XXI, núm. 232, marzo de 1966, p. 14. La sustitución de Lulli por Sully en el texto dado es otra broma del diablillo que va persiguiendo a cuantos editan la obra de Lorca.

(6) MARIE LAFRANQUE: *Les idées esthétiques de F. García Lorca,* París, Centre de recherches hispaniques, 1967, p. 65, *nota* 32.

que el ruso Glinka, sin ser el primero en hacerlo —así como pretende Lorca— hizo frecuente uso de escalas de modos desconocidos, olvidados o simplemente negados por la música académica del siglo pasado, modos del folklore nacional y extranjero y los viejos modos greco-ortodoxos, por ejemplo. De ahí que Lorca los llama «tonos raros», es decir, extraños, peregrinos. Tono significa aquí modo, y «la escala de tonos raros», en lugar de ser una escala hecha de tonos enteros (que también existe, claro está, y que no queda nada excluida por nuestra interpretación), indica la escala propia a uno de esos modos insólitos que Glinka tenía en particular afección.

Error gramatical. En el mismo texto *Las reglas en la música,* la conjunción condicional en «siempre que la obra exprese un estadio de ánimo con suma expresión, debemos callar ante ella...», viene traducida como temporal: «Chaque fois que...». La distorsión, si bien mínima, es real. Un texto mutilado por fin: en la *Elegía a María Blanchard,* ¡ay de las pobres muchachas granadinas!, que sólo por la omisión de una parte de la oración se convierten en «automates qui portent des souliers d'hommes et quelque poil follet du côté du menton» (p. 219), cuando en realidad en el texto español se les atribuye esas características poco zalameras a sus mamás fondonas, desaparecidas en francés (7).

III. Posiciones y proposiciones

El trabajo de J. Comincioli ofrece, amén de los textos inéditos señalados y del mucho material traducido, un conjunto de posiciones y proposiciones críticas: historia de los libros poéticos, breves comentarios de los mismos, cuadros cronológicos de la obra de Lorca, bibliografía de ediciones, nómina de los escritos lorquianos inéditos. Esa parte del libro viene explícitamente dedicada a los especialistas (p. 10). Pues bien. Se supone que dichos especialistas conocen a Lorca en castellano, y no en traducción francesa; ¿por qué citar los títulos de las obras y de los poemas en francés? En cuanto a títulos de libros, el problema es mínimo (siendo mínimas las diferencias), pero resulta francamente fastidioso cuando se trata de identificar un poema que viene señalado con su título francés. Y para que nadie diga que nos vamos parando en sutilezas, ¿quién sabe que «Interrogations» es la traducción de «Pre-

(7) So pena de ver dentro de poco algún crítico hacer unos comentarios altisonantes sobre una curiosísima imagen que se lee en la página 235, en el penúltimo renglón del texto del homenaje a Aureliano del Castillo, advertimos que «oiseaux ineffables» sólo puede ser una falta de impresión por «ciseaux ineffables».

guntas» (del *Libro de poemas)*, cuando la de «Consulta» del mismo libro es también «Interrogations»? (8). Otro ejemplo es el cajón de sastre, causado por los cambios de títulos, dentro del «Poema de la soleá»: la última composición se llamaba «Madrugada» en el *Homenaje a Antonia Mercé*, en traducción «Aube» (p. 38); en la edición definitiva del *Poema del cante jondo* (la de Ulises, 1931), el poemita lleva el título de «Alba». El comentario de Comincioli le deja perplejo a uno: «Aube (se sustitue) à Petit matin» (p. 39), a pesar de una «nota» que se esfuerza por aclarar ese misterio, diciendo: «Alba pour Madrugada». Apuntemos, por remate, que «Madrugada» del *Poema de la saeta* se traduce por «Petit jour» en la versión Gallimard. Todo esto nos lleva a concluir que cualquier trabajo serio de investigación tiene que citar los títulos en castellano, so pena de descaminar inútilmente al lector y forzarle a perder tiempo en hojear (si es que lo tiene) una de las posibles traducciones que el crítico haya podido emplear. Sería, por otra parte, injusto callar que se conoce que el mismo Comincioli ha sentido la imperiosa necesidad de lo propuesto, ya que en las páginas consagradas a la bibliografía da también —sea entre paréntesis y en segundo lugar— los títulos originales.

Después de esta nota liminar vamos a comentar algunas de las posiciones y proposiciones del autor. Para mayor claridad y utilidad práctica las clasificaremos según la ordenación del libro y bajo tres títulos: los libros poéticos, los ensayos de cronología y los escritos llamados inéditos.

A) *Los libros poéticos*

Con suma razón busca J. Comincioli la historia y la cronología precisas de los libros poéticos en su orden exacto de creación, para establecer las bases «d'où se dégageront la physionomie et les vraies perspectives de l'oeuvre poétique lorquienne» (p. 18). A esto tienden sus investigaciones. Lo mismo queremos decir de nuestras modestas apostillas. Hablando del primer poema de Lorca, «Cigüeñas de Avila» (página 22), se pretende que los versos conocidos sólo constituyen un fragmento del poema que hubiera sido más extenso. Ignoramos totalmente en qué se basa tal aseveración. La entrevista de 1934 (9) no lo sugiere de ninguna manera y ninguna declaración de Lorca nos permite opinar

---

(8) En la edición de *Oeuvres complètes* de Gallimard que tenemos (1954) se traduce *Preguntas* por *Questions* y sólo *Consulta* por *Interrogations*. Sea lo que fuere del origen de la discrepancia de Comincioli con la versión de Gallimard, se echa de ver una vez más las complicaciones que crean las citas en traducción.

(9) La fecha dada en la p. 22 (1933) es errónea. Cfr. pp. 278 y 328 y *OC*, página 1758.

así. Composiciones de sólo seis renglones no son nada excepcionales en Lorca, y las hay incluso de cuatro y de cinco.

La reclasificación de las composiciones del *Libro de poemas* según el criterio cronológico (pp. 23 a 25) podrá tener cierta utilidad, poca en suma. Pero, ¿por qué no se ha señalado, al lado de la fecha, la localización geográfica?, que el poeta también le da importancia a ese detalle, ya que lo menciona muy a menudo. De haberlo señalado, hubiera sido posible ver que para el año 1918 la indicación geográfica es casi tan precisa como la cronológica; que para los años 1919 y 1920 hay una correspondencia bastante acusada entre la falta de mención cronológica precisa y la falta de mención del lugar de composición; que, cuando el poeta se acuerda del día de composición, muy a menudo se acuerda al mismo tiempo del lugar, y viceversa. Los datos materiales nos descubren así (en la medida de su veracidad) algo del mecanismo de fechación en el *Libro de poemas:* momento y lugar de composición se aclaran mutuamente en varias ocasiones (véase, por ejemplo, la relativa precisión dada a los meses de julio y agosto de los años 1918 y 1920). Por otra parte, el poema «Otra canción», de 1919, no se halla en su puesto cronológicamente exacto; como es que lleva la mención «otoño» tiene que colocarse entre «Balada de un día de julio» (julio de 1919) y las dos composiciones de noviembre del mismo año. La «Balada del agua del mar» debe clasificarse con los poemas de 1919 y no de 1920 (10).

La presentación de los demás libros de poesía, sin revelar elementos nuevos, es excelente. Dos observaciones más bien de detalle. Confesamos ignorar la procedencia de la noticia que permitiría constar con precisión qué romances fueron recitados por Federico en el Ateneo de Sevilla, cuando la conmemoración del tricentenario de la muerte de Góngora. Comincioli enumera tres romances (11) y da como referencia las memorias de Rafael Alberti, *La arboleda perdida* (pero sin indicar la página exacta de su referencia). Tenemos para nosotros que se trata de una referencia de segunda mano, porque Rafael Alberti dice textualmente: «Lorca recitó parte de su *Romancero gitano,* inédito aún» (12), y nada más. Si Lorca recitó los romances que dice Comincioli —cosa posible pero que hay que comprobar—, tal aseveración no se lee en las

(10) Año 1919 en *OC*, p. 263. La traducción francesa de Gallimard da 1920. Como nunca hemos tenido en las manos la edición original de *Libro de poemas,* no pretendemos que no se pueda encontrar ninguna falta en la versión de *OC.* Pero en este caso —que hasta se pruebe lo contrario no lo creemos— le tocaba a Comincioli rectificar el error de la edición Aguilar, exponiendo las razones de su fechación de *La balada del agua del mar* en 1920.

(11) *Antoñito el Camborio,* el *Martirio de Santa Olalla* y el *Romance de la Guardia Civil española* (p. 36). No sabemos a qué romance —hay dos que hablan de Antoñito— se refiere la primera mención. Si a los dos, Lorca hubiera recitado cuatro romances, lo que queda por documentar.

(12) Rafael Alberti: *La arboleda perdida,* Buenos Aires, Fabril, 1959, p. 264.

citadas memorias del autor de *Cal y canto*. Comentando el *Diván del Tamarit*, Comincioli pretende que las denominaciones tan características de «gacela» y «casida», propias de los poemas de dicho libro, sólo aparecen a partir del año 1935 (p. 47). Una carta de 1927 a Joaquín Romero Murube (13) contradice explícitamente tal afirmación, puesto que contiene el texto de un poema que en el *Diván del Tamarit* se llamará *Gacela del amor imprevisto* y que en la carta tiene como título *Kasida I del Tamarit.* Este único caso basta para incitarnos a una cautela extrema en todas las cuestiones de cronología de la creación lorquiana, sea de los libros editados y conocidos, sea de los proyectados e inéditos.

Nos toca discutir ahora esta última categoría, los poemas y libros olvidados, proyectados, inéditos. El terreno es resbaladizo. Atenerse únicamente a los textos conocidos y considerar como inexistentes e indignos de atención los desconocidos equivaldría a tomar una actitud poco realista y a negar una evidencia, la de la publicación de un número siempre creciente de escritos olvidados. Actitud menos realista aún sería la de promover al rango de inédito cualquier título de poema o de libro, lanzado por el poeta en persona, por sus amigos o sus críticos. Hemos dicho en otra ocasión (14) que esas extensas listas de escritos inéditos pueden inducir a error a más de un lector confiado, dándole la impresión que a Lorca le conocemos apenas —valga la exageración—. ¡No le vamos a crear otro mito a Federico, algo como *Lorca, poeta inédito!* Hay que considerar cada caso de «inédito» por separado y dentro del marco del mucho material conocido y desconocido. Es lo que Comincioli tiene hecho, pero sólo en parte y sin ir lo bastante lejos en el sentido de la reducción. *La sirena y el carabinero,* por ejemplo, a pesar de llevar entre paréntesis la mención «Fragmentos», no habrá nunca pasado del número de versos conocidos, que son veinticuatro alejandrinos. Lorca, si bien habla de un poema de cuatrocientos versos, habla en el futuro, y los versos que manda a Jorge Guillén en 1926 son veinticuatro. Los que envía a Guillermo de Torre para la publicación en *La Gaceta Literaria* (marzo de 1927) son, como por casualidad, los mismos veinticuatro, con algunas correcciones respecto al texto de la carta a Guillén. Lo que demuestra que Lorca le ha mandado a su amigo para la revista, después de una última revisión, exactamente lo que tenía escrito, con la idea de proseguir su poema cuando le fuera dable. Estos «Fragmentos» de 1926-27 quedan para muestra de lo mucho fragmentario lorquiano que resultó definitivamente fragmentario. El resto de *La sirena y el carabinero* no se habrá escrito nunca (15).

(13) Es la *Carta* 90 de la edición citada de Antonio Gallego Morell.
(14) *Les lettres romanes*, Louvain, 1969 (XXIII), núm. 4, p. 390.
(15) Las palabras de Lorca en la *carta* 5 a Jorge Guillén: «Y luego, después de otras estrofas...» no demuestran que estas estrofas ya estuvieran escritas,

La hipótesis de Comincioli respecto a la *Oda a Juan Belmonte* como posible antecedente del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* nos deslumbró en un primer tiempo, como por un efecto de sorpresa. Pero rápidamente nos fuimos dando cuenta de lo poco respetuoso y lo psicológicamente extraño que hubiera resultado, para los pocos íntimos de Lorca que hubiesen leído la *Oda a Belmonte,* constatan que el poeta le compusiera una elegía al torero y amigo muerto, echando mano de versos empleados en otra ocasión y para cantar a otro. Además, el argumento aducido de la versificación (los alejandrinos) sólo se aplicaría a la tercera parte *Cuerpo presente* y a los nueve últimos renglones de *Alma ausente.* Tuvimos la curiosidad de informarnos sobre un detalle: la biografía del gran Belmonte. ¡Murió en abril de 1962! (16). Por de pronto se viene abajo la suposición gratuita de Comincioli. ¿Cómo hubiera podido escribir Lorca en 1926 estos «versos magníficos... para la muerte de un torero» (p. 266), muerto en 1962? Los versos aludidos en esta entrevista no pueden ser los de un homenaje a Juan Belmonte muerto; serán de quienquiera, compuestas para cantar a sea quien fuere, pero de ninguna manera serán parte de la *Oda a Juan Belmonte* vivo. Y para decirlo todo, no pensamos que Lorca haya escrito —lo que se dice escribir— tal oda; no le habrá «salido como la veía» (17). Como en tantas otras ocasiones le habrá quedado la composición en el estadio de proyecto, tal vez avanzado y maduro, pero en el exacto momento que precede a la creación. Una actitud algo semejante de desconfianza sería la nuestra respecto a los pretendidos versos que faltan en la *Oda a Salvador Dalí,* pero mucho más urgente nos parece hacer un esfuerzo para desovillar la madeja formada por *Tierra y Luna, Poeta en Nueva York, Diván del Tamarit, Porque te quiero a ti solamente, Introducción a la muerte* y *Sonetos.* Sin tener la pretensión de dar por fin la última palabra, quisiéramos exponer brevemente nuestra opinión sobre esta materia de controversia, opinión que, como fruto de una manera diferente de enfocar el problema, será en parte idéntica a la de Comincioli y en parte distinta.

Consideramos la producción lírica lorquiana, sobre todo a partir de la publicación del *Romancero gitano* (1928) hasta la muerte del poeta (agosto 1936) como una especie de fondo de poemas, cada vez más vasto, con sus momentos de intensa creación (sobre todo de 1929 a 1931 y fines de 1934) y los de fertilidad poética más reducida en favor de

---

y aunque fuera así, ¿por qué no las mandó a Guillermo de Torre para su publicación? Todo tiende a creer que las tenía sólo proyectadas.

(16) NÉSTOR LUJÁN: «Historia del toreo», Barcelona, *Destino,* 1967, p. 291.

(17) Según el texto de la *carta* 33 a Melchor Fernández Almagro (ed. Antonio Gallego Morell): «Ahora va saliendo la oda a Juan Belmonte, que como salga como la veo, puede ser una cosa estupenda.»

su obra dramática, que es la labor artística que lenta y segura va llevando la ventaja. De cuando en cuando, por una razón o por otra, algunas de estas composiciones vienen pensadas o escritas dentro de un cuadro, ya claramente definido, ya sólo de contornos vagos. Así podemos aislar los *Seis poemas galegos* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* por sus respectivas fuentes de inspiración. El resto es materia movediza. Un eje aparentemente fijo es el libro *Poeta en Nueva York (PNY)*, constantemente anunciado, varias veces comentado y por fin publicado después de la muerte del poeta, pero conforme a sus propios papeles. Sólo que lo que se llama *PNY* no es un conjunto de poemas, siempre invariable desde 1929-30 hasta 1936. Esto podemos comprobarlo comparando detenidamente, por una parte, el texto de la conferencia-lectura que Lorca hizo varias veces de su *PNY* (18), el comentario de dicha conferencia en un artículo de prensa (19) y una entrevista (20) con, por otra parte, el contenido exacto del libro *PNY*, tal como se publicó más tarde. En su conferencia-lectura el poeta comenta y presenta varios poemas de siete de las diez partes de que consta el libro *PNY* en su edición definitiva. Los tres momentos que se quedan sin comentario ni lectura son: VI, «Introducción a la muerte»; VIII, «Dos odas», y IX, con subtítulo, «Dos valses hacia la civilización». Llevan esas tres partes precisamente títulos idénticos o muy parecidos a los que de 1933 a 1936 Lorca designó como títulos de libros en preparación o por publicar. A la hora de la verdad, la de la clasificación definitiva para la publicación del libro *PNY*, tanto la anunciada *Introducción a la muerte* (21) como las *Odas* (22) y la tanda de valses *Porque te quiero a ti solamente* (23) fueron integradas en un volumen único. El misterio de dichos libros hipotéticos queda —por lo menos, a nuestros ojos— aclarado. Si el poeta ha podido pensar un momento en la elaboración de cada uno de esos títulos como obras separadas, la realidad, es decir, la cantidad efectiva, más bien reducida, de cada libro

(18) Federico García Lorca: *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen, 1966. El libro, con citar todos los poemas del *PNY*, permite, gracias a una diferenciación del tipo de letra, distinguir las partes leídas por Lorca de las que no lo fueron.

(19) *El poeta en Nueva York*, conferencia y lectura de versos por Federico García Lorca en la Residencia, Madrid, *El Sol*, 17 de marzo de 1932 *(OC*, páginas 1704 a 1707).

(20) *«Iré a Santiago», Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca*, Madrid, *Blanco y Negro*, 5 de marzo de 1933 *(OC*, pp. 1712 a 1717).

(21) Se puede pensar además que, por lo menos en dos ocasiones, Lorca señaló con este título el conjunto de su futuro libro *PNY* (1934-1935).

(22) El proyecto de un libro de *Odas* es algo diferente, puesto que el poeta ya lo tenía pensado desde 1928, antes de su viaje a Nueva York; el plan primitivo de *PNY* contenía además una oda, la que viene dirigida al rey de Harlem. Las *Dos odas*, pensadas como aportación nueva para un proyecto antiguo, llegaron por fin en la edición definitiva de *PNY*.

(23) Fíjese en este verso del *Pequeño vals vienés:* «Toma este vals del 'Te quiero siempre'» *(OC*, p. 528).

proyectado, le habrá forzado, por fin, a la solución práctica que conocemos. El título *Poeta en Nueva York* cubre, pues, una realidad variable entre 1929 y 1936. Otro tanto pensamos de *Tierra y Luna (TL)*, libro de poemas en un primer momento sólo aludido y sin título (se llama el «otro» o «segundo» libro en dos cartas de 1929); se menciona por primera vez, con su título y con algunos rasgos característicos, a fines de 1932. Recoge, sin duda, en este momento composiciones diferentes del estilo de *PNY* (según el testimonio de Guillermo Díaz-Plaja) y fechables sea antes, sea durante o después del viaje a Nueva York. Para nosotros, habría que incorporarle poemas de índole muy variable (24), como, por ejemplo, la canción «Por las ramas del laurel», la «Kasida I del Tamarit», la «Canción de la muerte pequeña», «Omega», «Normas», algún que otro soneto, como «Yo sé que mi perfil»... El poema que lleva exactamente el título del libro proyectado *TL* corresponde, por el contrario, mucho más al estilo de *PNY*. De este fondo de composiciones, diferentes de las que se destinaban a *PNY*, se fueron separando poco a poco nuevas unidades. En primer lugar, el *Diván del Tamarit (DT)*, que se perfila desde la *Kasida I* en 1927, con un momento de atracción muy fuerte con la publicación de los trabajos de Emilio García Gómez (1930) y la demanda explícita del libro por la Universidad de Granada, fines de 1934. Cantidad de poemas, conservados desde hace tiempo, vienen entonces a hacer parte de ese libro, veintiuno en total. Composiciones hasta entonces sin título, se hacen de pronto *casidas;* lo que se llamaba *poema* se hace *gacela;* la que era *canción* se muda en *casida.* Constituye a nuestros ojos el *Diván del Tamarit* una manera de primera toma del caudal poético de *Tierra y Luna.* De haberse llevado a cabo la publicación de un volumen de *Sonetos,* hubiera provocado otra sangría de *TL.* Si Lorca, en vísperas de su muerte, puede señalar aún un libro de poemas en preparación con el título de *Tierra y Luna,* tenemos para nosotros que, respecto a su contenido inicial sólo representa una especie de resto muy reducido. Sabemos todos que de los poemas que vienen de tiempo en tiempo enriqueciendo las obras completas de Lorca, casi ninguno se puede fechar en el período de los años treinta en adelante. Todos son anteriores a estas fechas. No hay que esperar ningún descubrimiento sensacional de docenas y docenas de composiciones perdidas, escondidas adrede u olvidadas. Nos oponemos, por fin, al conato de aproximación, hecho por Jacques Comincioli, entre *Tierra y Luna* y *Sonetos. TL* es para nosotros un colectivo, cada vez

---

(24) Cfr. lo que Lorca le escribe a su amigo Sebastià Gasch en una carta de septiembre de 28: «Yo trabajo con gran amor en varias cosas de géneros muy distintos. Hago poemas de todas clases...» *(Carta* 20 a Sebastià Gasch).

más pobre, pero nunca asimilable a ninguno de los libros editados o proyectados (salvo el propio *TL)*, que son cada uno como un extracto del fondo común. Por otra parte, la forma característica del soneto sufre difícilmente la asimilación a las composiciones del estilo de *Canciones* (característica dada por Díaz-Plaja); el mismo Lorca, por fin, habla en su última *interviu* del libro de sus sonetos y de *Tierra y Luna* como de dos volúmenes diferentes.

En la mencionada última entrevista Lorca reafirma también otro proyecto, mucho más viejo: su libro de *Suites* (25), como «un libro que he trabajado mucho y con gran amor sobre temas antiguos». Lorca produce *suites* desde 1921 y habla de la publicación de un volumen entero de *suites* desde julio de 1923, que sepamos. El estudio de Comincioli da un paso adelante en el camino de la constitución póstuma del libro, que, como tal, nunca vio la luz. Aquí también quisiéramos poner unas apostillas. En cuanto a las fechas indicadas (pp. 93-94), no sabemos por qué no coincidan siempre con las de las bases cronológicas dadas en las páginas 127 a 191. Tomemos, por ejemplo, *Remansos:* en la página 93 lleva fecha 1922 (que es la de *Primeras canciones)*, mientras que en la página 130 viene consignada bajo el año 1921. Aunque sea mínima la diferencia (y, al fin y al cabo, de escasa importancia) y que quede posible, a lo mejor, documentar las dos fechas dadas, ¿no resultaría más útil que el autor pusiera en claro su posición respecto a las dos fechas y que, una vez aclarado el punto, nos diera siempre la misma? Pensamos que las *Tres historietas del viento* son sólo una parte suelta de una serie más importante que se llamaba *Historietas del viento,* y que contaba, por lo menos, con cinco poemitas, ya que hemos de incorporarle dos composiciones que hasta la fecha andan sueltas: *Rosa* y *Escuela.* A esa conclusión se llega leyendo con atención la *carta* 3 a Melchor Fernández Almagro, de agosto de 1921.

¿Qué razón se puede alegar para la clasificación del poema «Cautiva», de *Primeras canciones,* bajo la rúbrica de las *suites?* Lo ignoramos, y Comincioli no lo explica. Pensamos que habría que coleccionar también las diferentes series de poemas que se relacionan con el tema del agua, la conocida «Suite del agua» y los desconocidos «Ensueños del río». Lorca soñó con un libro 'admirable' que se llamaría *Las meditaciones y alegrías del agua,* según la *carta* 11 a Melchor Fernández Almagro.

Como última nota al margen del libro inédito de *Suites,* nos gusta-

---

(25) En la segunda antología de poesía española (1934) de Gerardo Diego, se menciona el libro de *Suites* bajo el título de *Libro de las diferencias* (cfr. la edición reciente de las dos antologías españolas de Diego, Madrid, Taurus, p. 562).

ría proponer, junto con unas reflexiones que se imponen, una lista de composiciones que, a nuestro parecer y en una medida más o menos segura, Lorca veía como partes integrantes de una *suite* llamada *El jardín de las toronjas de luna.* Cuatro cartas nos atestiguan la existencia de este poema político (si completo o parcial, no lo sabemos). Son las *cartas* 12 y 22 a Melchor Fernández Almagro, la *carta* 82 al mismo y al malogrado José de Ciria y Escalante y la *carta* 83 a ese último amigo solo. Nos parece dable sacar las siguientes indicaciones, relativas a dicho *Jardín,* de las cuatro cartas editadas por Antonio Gallego Morell:

1. *Carta 82:*

a) El título del poema-*suite: El jardín de las toronjas de luna.*

b) Indicaciones relativas al contenido del poema: son paisajes inmóviles; es un poema estático y sonámbulo; es el jardín de las posibilidades, el jardín de las teorías y de los niños sin nacer.

c) Los títulos de dos canciones del jardín: *Canción del muchacho de siete corazones* y *Lamento de la niña sin voz.*

2. *Carta 83:*

a) Confirmación del título *El jardín de las toronjas de luna.*

b) Envío de varias *estampas* que aún no están completamente acabadas; son: «Venus», una canción sin título («La mar no tiene naranjas») y «Nocturno esquemático».

Estas tres poesías figuran, con variantes, en el libro *Canciones* (la primera y la última, bajo el mismo título; la segunda, con el título «Adelina, de paseo»), lo que demuestra la movilidad de las composiciones lorquianas y la facilidad con que un proyecto tan abiertamente anunciado podía perderse en la mente de su autor.

3. *Carta 12:*

El título y el texto de cuatro canciones del poema: «Canción del muchacho de siete corazones», señalada en la *carta* 82; «Arco de lunas», sobre el tema de los niños que no han nacido (cfr. *carta* 82); «Pórtico» (con el paisaje inmóvil de la *carta* 82) y «El sátiro blanco».

4. *Carta 22:*

El título y el texto de cuatro otras composiciones: «¡Amanecer y repique!» *(Fuera del jardín),* que se da como el final del poema; la

«Cancioncilla del niño que no nació» (cfr. *carta* 82), «Otra estampita», llamada 'sencillo romance' (26) (los poemas de la *carta* 83 también se llamaban *estampas)*, y «Tierra-Cielo».

Esa última composición es la que se intitula «Friso» en *Canciones*, título misterioso, pero que se ilumina particularmente dentro de un *jardín*, en donde ya figuraba un *pórtico (carta* 12). La presencia del «Nocturno esquemático» (de la *carta* 83) y de «Friso» («Tierra-Cielo» de la *carta* 22) en una misma sección del libro de *Canciones* intitulada «Teorías» no puede dejar de excitar nuestra curiosidad, dado que Lorca dijo de su *suite El jardín de las toronjas de luna* que era «el jardín de las *teorías* que pasaron sin ser vistas» *(carta* 82). Cualquier lector de Lorca habrá notado la cercanía de estas palabras con dos versos de la «Canción de las siete doncellas», primera composición dentro de dicha sección de «Teorías» y que tiene como subtítulo «Teoría del arco iris»:

El río las trae
nadie puede verlas.

Estas correspondencias no serán puro azar. Tenemos para nosotros que la sección de «Teorías» del libro *Canciones* contiene probablemente, amén de la «Canción de las siete doncellas», del «Nocturno esquemático» y de «Friso», otras composiciones que en un primer momento pertenecían al *Jardín*. Las siete doncellas, con sus siete voces, no serán tampoco muy ajenas a las 'siete niñas de largas manos' de la «Canción del muchacho de siete corazones» (cfr. «El sátiro blanco»: 'siete azules caños cristalinos'). La correspondencia tanto temática como léxica entre «Otra estampita» (de la *carta* 22) y las «Tres estampas del cielo» (de las que Comincioli publica dos inéditas) nos sugiere además la posible existencia de una serie de «Estampas del cielo», formando una sección del *Jardín de las toronjas*. Véase en este sentido el título de *estampita*, el juego metafórico de las estrellas y el agua, las muchachas y el galán, Venus y Narciso; la cronología confirmaría la hipótesis las «Tres estampas del cielo» llevan fecha de mayo de 1923, mientras que la *carta* 83, que habla de 'varias estampas', es de julio del mismo año. Ese último punto, sin embargo, es hipotético, y lo damos como tal.

Nos parecía interesante pormenorizar un tanto el ejemplo del poema del *Jardín de las toronjas de luna* para ilustrar una opinión nuestra acerca del libro estudiado y de la documentación lorquiana en

(26) Incomprensiblemente pretende Jacques Comincioli (p. 158) que aquello de «sencillo romance» se aplica no a *Otra estampita*, sino a los cuatro versos de *Tierra-Cielo*.

general; hay que rebasar los límites de la pura materialidad de los documentos y de los datos biobibliográficos. El contenido de los textos es muy a menudo mucho más elocuente que la sola fecha o un título.

En cuanto a los textos recogidos en la sección de «Prosa» de las *Obras completas,* llamada «Narraciones», Jacques Comincioli protesta tanto contra la clasificación como contra tal título. El autor propone una nueva rúbrica, *Poemas en prosa,* y sugiere su clasificación en la parte reservada a la «Poesía», más precisamente entre el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York.* Dos reflexiones: En primer lugar, si bien es verdad que el mismo Lorca habla de sus «Degollaciones», de «Nadadora sumergida», etc., como de sus 'poemas' en prosa, no se puede olvidar de mencionar que el mismo Lorca los llama en otras ocasiones 'ensayos en prosa', como, por ejemplo, en la *carta* 10 a Sebastià Gasch: «En el próximo número de la *Revista de Occidente* te dedico un ensayo en prosa que ya verás» (27). El texto aludido es «Santa Lucía y San Lázaro», publicado en la revista mencionada, número de diciembre de 1927, y efectivamente dedicado al amigo catalán. La segunda reflexión concierne a la clasificación de una sección de *Poemas en prosa* (que nosotros también preferiríamos esa denominación, pero con un sentido más agudo del valor, más bien relativo, de tal título), dentro del conjunto de la creación lorquiana. A pesar de la (muy relativa) voluntad de Federico de considerar estos textos como 'poemas' en prosa, no se puede, sin forzar —y mucho— los conceptos, por muy vagos y difusos que sean, de poesía y prosa, intercalarlos entre sus demás libros poéticos. Si son 'poemas' en prosa y también 'ensayos' en prosa, es que son 'prosas', es decir, que no se les puede negar su carácter de prosa. Dos líneas de una carta de Lorca a Guillermo de Torre dirimirán esta pequeña controversia: «Prefiero publicar prosas. A la *Revista de Occidente* voy a enviar unos ensayos en prosa, y en la *Gaceta* quisiera debutar así. ¿Te parece bien?... ¿O deseas al vate?» (28). La distinción (tal vez gratuita pero innegable) entre Lorca-prosador y Lorca-vate viene aquí claramente ilustrada. Nuestra conclusión será, pues, que los *Poemas en prosa* (que Lorca llamó también 'ensayos en prosa', como se puede ver una vez más en la última carta citada), pertenecen, sin la menor duda, al género prosa y encuentran su verdadero destino dentro de la parte «Prosa» de las *Obras completas,* pero con su nuevo título de *Poemas* (o *Ensayos*) *en prosa.*

(27) *Carta* 10 a Sebastià Gasch, *OC*, p. 1646.
(28) *Carta* 2 a Guillermo de Torre, *OC*, p. 1630.

B) *Los ensayos de cronología*

Dos ensayos de cronología cierran la sección del estudio de J. Comincioli, consagrada a la obra poética de Lorca. Antes de precisar unos pocos datos, de corregir algunos otros y de presentar unos complementarios, quisiéramos afirmar rotundamente la gran utilidad de tales cuadros cronológicos (utilidad incomparablemente comprobada por los escritos de Marie Laffranque). Confesamos, sin embargo, que no llegamos a ver el porqué de la escisión de los materiales en dos cuadros separados. Interesantes los dos; su utilidad práctica hubiera resaltado todavía más al presentarlos fusionados. El segundo ensayo, con recoger unos pocos elementos más del primero, hubiera bastado (la página izquierda del segundo ensayo es a menudo mera repetición del primero). Las precisiones dadas por Comincioli, relativas a la composición, publicación, mención, lectura o representación de poemas, libros de poesía u obras de teatro nos parecen un paso importante en la presentación tradicional de los cuadros biobibliográficos de Lorca. Las notas que damos a continuación quisieran subrayar, entre otras cosas, que hay que ir todavía más lejos en este camino. En favor de su utilidad vienen por orden cronológico.

1918. *¡Cigarra! (Libro de poemas)* debe llevar fecha de 3 de agosto, en vez de 4.

1919. Según lo dicho antes, falta el poema *La balada del agua del mar,* fechado en 1920 por Comincioli.
Otra canción debe situarse en otoño.
Mayo: faltan dos poemas, un segundo *Sueño* y *Los álamos de plata.*

1920. El pretendido poema inédito *Crepúsculo* es el intitulado *El diamante* (noviembre de 1920, Granada), que es un poema del *Libro de poemas* (29).
27 de agosto: el poema inédito *Los chopos niños* a lo mejor nunca llegó a escribirse. Es en tales casos cuando el bibliógrafo tendría que mencionar las palabras exactas que anuncian el título y quien lo anuncia. Dice Lorca en su carta: «Yo trabajo en estos momentos en dos cosas de teatro: un poema, *Los chopos niños* y mis poesías líricas de siempre.» Las palabras de Lorca contienen, a nuestro parecer, una matización importante. De esta manera habría que matizar cada caso de 'inédito'.

(29) Esto se comprueba comparando las *OC,* p. 1805, y FEDERICO GARCÍA LORCA: *Prosa,* Madrid, Alianza, 1969, pp. 52-53.

El texto citado (de la *carta* 78 a Antonio Gallego Burín) menciona asimismo 'dos cosas de teatro', punto importante no mencionado por Comincioli.

1921. *Remansos* y *La selva de los relojes:* hace falta armonizar la fecha con la señalada en la página 93.
Julio: *La muerte del Dauro.* Dice la carta: «estoy empezando a parir *La muerte del Dauro.*» Pero ¿la parió?
Agosto: según lo dicho antes, creemos que *Rosa, Escuela* y *Tres historietas del viento* pertenecen a una única *suite.*

1922. 9 de junio: se publica el texto de tres composiciones de *Poema del cante jondo: Muerte de la Petenera, Copla* (que es *Sorpresa,* del *Poema de la soleá,* pero con muchas variantes) y *Alba,* en un artículo de J. Mora Guarnido, recientemente localizado, y que publicaremos en la tesis que estamos preparando sobre el *Poema del cante jondo.*

1923. Hay que señalar con fecha de 7 de mayo la composición de las *Tres estampas del cielo;* este olvido es curioso, ya que el mismo Comincioli las publica en su libro.
Julio y 30 de julio: teniendo en cuenta lo que explicamos antes, hay que centralizar todos esos datos bajo el título común de *Jardín de las toronjas de luna.*
Octubre: el poema inédito se anuncia así: «Quiero... terminar mi poema *Recreo del niño loco y el pájaro sin nido.*»
13 de octubre: dentro del sistema adoptado por Comincioli (sólo da la fecha de la primera mención de un poema, de un libro, etcétera, sistema que tiene sus inconvenientes, ya que algunos títulos varían de contenido a lo largo de los años o se publican versiones diferentes...) habría que suprimir *Muerte de la Petenera* y *Sorpresa (Copla),* publicados en junio de 1922 (cfr. nuestra *nota* 9 de junio de 1922).

1924. *El romance de la Guardia Civil española* tiene que llevar una fecha, por lo menos, doble, 1924-1926, puesto que en noviembre de 1926 Lorca está todavía componiendo un fragmento *(carta* 14 a Jorge Guillén).

1924. 1928. La fecha de los sonetos mencionados es hipotética, lo que se dice, en efecto, en la página 156.

1925. 5 de julio y 9 de julio: ¿por qué razón se limitan las dos fechas a las dos canciones y no se incluyen los dos diálogos que las preceden: *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo?*

Fines de septiembre: *¡Amanecer y repique!*, *Cancioncilla del niño que no nació*, *Otra estampita*, *Tierra-Cielo* pertenecen al *Jardín de las toronjas de luna*, así como hemos documentado antes.

1926. Quedamos cada día más convencidos de que el desconocido *Romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya* no es sino otro título del famoso romance *La casada infiel*. Sin poder ofrecer ninguna prueba materialmente terminante, hay bastantes indicaciones en este sentido: los dos títulos no aparecen juntos en las enumeraciones de romances que el poeta da como escritos; el romance en cuestión se nombra una sola vez (*carta* 34 a Melchor Fernández Almagro, 1926) y después se pierde el título; de haberse perdido también el texto, y sería —que sepamos— el único romance lorquiano desaparecido, pensamos que algún testimonio nos hubiese llegado de su pérdida a través de la intensa correspondencia de estos años o en las conversaciones del poeta, cuando estaba preparando la edición de su *Romancero gitano;* los dos protagonistas anónimos del 'romance erótico', yo y ella, bien podían llamarse Antonio Amaya y Adelaida Flores; varios romances, por fin, sufrieron cambios de título, ora fundamentales, como en el caso de la sustitución de *Romance de los barandales altos* por *Romance sonámbulo* (30), ora aparentemente insignificantes, como en el título del *Romance de la pena negra en Jaén*, que perdió luego su precisión geográfica. Ese último cambio bien podía corresponder a una tendencia nada insignificante en la mente del poeta: el horror creciente frente al mito de gitanería que le amenaza. La supresión del detalle inútil de color local puede interpretarse como un paso hacia una significación más universal de su romancero. No nos parece completamente absurdo pensar que un mismo movimiento le haya llevado a suprimir los nombres propios de los dos personajes del romance erótico, para darle con el título *La casada infiel* una resonancia más amplia. Si por falta de pruebas materiales no nos atrevemos a asegurar que el pretendido romance perdido sea, al fin y al cabo, un romance conocidísimo,

---

(30) El primer título del romance, empero parece haber sido *romance sonámbulo*, a no ser que esa indicación fuera más bien una caracterización de estilo que un título (cfr. *carta* 14 a Melchor Fernández Almagro). Antonio Gallego Morell opina que el *Romance de los barandales altos* debe de ser el que acabó denominado *Muerto de amor* (en *Cartas...*, p. 88, *nota* 4). No lo creemos: es en el *Romance sonámbulo* que aparecen «las altas barandas» y los «barandales», mientras que *Muerto de amor* no tiene más que «altos corredores». Según el profesor granadino, Lorca no llegaría a escribir el *Romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya.*

no vacilaremos, empero, en identificar otro pretendido inédito, el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* (mencionado en la *carta* 28 a Melchor Fernández Almagro). A quienquiera haya leído con atención *El paseo de Buster Keaton* (también llamado *Diálogo de Buster Keaton* en la *carta* 2 a Guillermo de Torre) no le quedará ni sombra de duda. Se trata una vez más de un simple cambio de título (31).

9 de septiembre: el *Diego Corrientes* (que se menciona; nunca habrá pasado el estadio de un proyecto ¿poético o dramático?).

1927. Falta la mención, de primera importancia, como hemos visto antes, de la *Kasida I del Tamarit (carta* 90 a Joaquín Romero Murube).

Diciembre: publicación del artículo «La conversión de Falla», en *Carmen,* revista de Santander (32).

1930. Siempre dentro del sistema del libro, habría que suprimir *Madrugada,* publicada, como *Alba,* en junio de 1922 (cfr. *nota* a 9 de junio de 1922). Es un ejemplo entre tantos por donde se demuestra muy a las claras la imperfección del sistema, que se limita a la primera mención: provoca una deformación de los materiales. Se trata aquí de señalar la publicación de dos conjuntos de poemas: el *Gráfico de la Petenera* y el *Plano de la soleá,* cada uno con sus respectivas composiciones. El sistema adoptado por Comincioli le fuerza a tronchar dicha publicación, puesto que algunas de estas composiciones habían aparecido antes. El resultado es un *Homenaje a Antonia Mercé* completamente falsificado. Se nos antoja que, para que uno pueda darse cuenta de la vida real de la obra de un autor a través de los cuadros biobibliográficos, será preciso consignar, a pesar de las inevitables repeticiones (significativas en sí), cada mención de cada obra y de cada poema, aunque fuere a base de una serie de llamadas, remisiones y abreviaciones.

1931. 15 de enero: el libro *La ciudad,* dado como inédito en prosa por Comincioli y anunciado en *Estampa de García Lorca (OC,* página 1699), es, a nuestros ojos, el que acabará por intitularse *Poeta en Nueva York* y no constituye otro inédito. He aquí los argumentos en pro de nuestra posición: el análisis, hecho por el mismo Lorca, de su libro anunciado se aplica, palabra por pa-

(31) Por lo muy evidente, juzgamos superfluo comprobar esta identificación.

(32) Confesamos que aquí nuestra nota es de segunda mano: la sacamos de la cronología de MARIE LAFFRANQUE: «Pour l'etude de F. García Lorca, Bases chronologiques, en *Bulletin Hispanique,* LXV, 1963, p. 344. Nunca hemos consultado este número de *Carmen.*

labra, al contenido de *PNY* (impresiones neoyorquinas, sufrimiento, una puesta en contacto de su mundo poético con el mundo poético de Nueva York, los pueblos tristes de Africa, los judíos, los sirios, los negros...); el título *La ciudad* parece más bien un título entre muchos otros posibles, ya que Lorca dice «que *puede* titularse...»; nunca más y en ninguna otra ocasión habló Lorca de ese libro inédito, escrito ¡—y en prosa!—durante su estancia en Nueva York; el texto de la entrevista, por fin, permite sin la menor dificultad la interpretación que proponemos. Reza así: «Traigo preparados cuatro libros. De teatro. De poesía. Y de impresiones neoyorquinas, el que puede titularse *La ciudad*...» Basta con contar *Así que pasen cinco años* y *El público* como dos obras de teatro; *Tierra y Luna,* como un primer libro de poesía, y *La ciudad,* alias *Poeta en Nueva York,* como un segundo de poesía para caer en la cuenta exacta de los cuatro libros. El título definitivo de *PNY* sólo se dará después de otro intermediario *Nueva York,* según resulta de las notas de Gerardo Diego en su *Antología de la poesía española (1915-1931).* Hemos visto, por otra parte, que otro título diferente para la misma obra apareció durante el período de 1934-1935: *Introducción a la muerte* (33). Pensamos haber señalado, con nuestra interpretación del pretendido inédito *La ciudad,* el primer eslabón de la cadena de títulos sucesivos del libro *Poeta en Nueva York.*

1932. El soneto *Adán* se halla en *Primeras canciones* y no en *Poemas sueltos.*

1933. Julio-agosto: por muy interesante que sea la información, según la que *La Barraca* estrenó una escenificación de *La tierra de Alvargonzález,* de Antonio Machado, no tiene nada que ver con la creación poética de Lorca, objeto específico de la página izquierda del cuadro cronológico.

C) *Los escritos llamados inéditos*

La última parte del libro de J. Comincioli contiene la enumeración integral de los múltiples escritos de Lorca como poeta, dramaturgo, prosador, conferenciante, corresponsal, orador, con indicación de su bibliografía literaria completa hasta la fecha. Consagra sus últimas

(33) Cfr. las notas bibliográficas de Gerardo Diego a su segunda antología de poesía española, la de 1934, y la entrevista de 18 de febrero de 1935, *OC,* página 1722. Comincioli, por contra, pasa por alto las diferencias que hay entre las dos antologías de Diego, en lo que toca a los poemas de Lorca.

páginas a una nómina impresionante de escritos llamados 'inéditos' de Lorca. Dedicaremos, pues, nuestras observaciones finales a dichos escritos. Podremos referirnos, en parte, a cantidad de observaciones hechas arriba al tratar varios proyectos de libros y comentando unos puntos de la cronología. Además de esto, harán falta nuevas reflexiones. Nos toca, en suma, buscar para cada pretendido inédito la índole exacta de su calificación de inédito. Lo que Comincioli (y tantos otros) llama indistintamente 'inédito' concierne bien proyectos, esbozos o fragmentos de textos, bien verdaderos inéditos, bien escritos pura y sencillamente conocidos, pero con título diferente. Por otra parte, faltan algunos 'inéditos' en las listas de Comincioli (en el sentido dado a 'inédito' por el autor en la página 297: «Tous les titres annoncés par l'auteur lui-même ainsi que ceux cités par des amis, connaissances ou critiques...»).

En el campo de la creación poética de Lorca hay un gran número de poemas fragmentarios (los que llevan la mención *fragmento* o que el poeta señala como incompletos). Son en *Libro de poemas: Meditación bajo la lluvia* (fragmento, 3 de enero de 1919) y *Manantial* (fragmento, 1919); dentro de los *Poemas sueltos: El jardn de las morenas* (fragmentos), *Oda al Santísimo Sacramento del altar* (fragmento) (cfr. *carta* 5 a Jorge Zalamea), *La sirena y el carabinero* (fragmentos) (cfr. *carta* 5 a Jorge Guillén), *Oda a Salvador Dalí* (cfr. *carta* 5 a Jorge Guillén) y *Soledad insegura* (cfr. *carta* 19 a Jorge Guillén).

Todos estos poemas, que a lo mejor hayan sido, en un momento, fragmentos de composiciones concebidas como más extensas, habrán resultado definitivamente fragmentarios, lo que significa que, o bien se dan todos los títulos citados (y no sólo dos, como hace J. Comincioli; no se sabe por qué) como fragmentos de proyectos incompletamente realizados, o bien no se habla más de esos textos bajo la rúbrica de los inéditos, ya que lo que tenemos se editó, y el resto nunca llegó a escribirse o fue eliminado por el mismo poeta. Por otra parte, nada nos permite considerar *Las cigüeñas de Avila* como un fragmento de poema.

En cuanto a los muchos proyectos de libros de poesía, hay que enumerar: *Suites, Odas, Tierra y Luna, Porque te quiero a ti solamente, Sonetos, Poemas en Prosa, Introducción a la muerte.* Aquí tampoco se puede hablar de escritos inéditos. Son proyectos de libros nunca realizados, a sabiendas de que si no existen los libros como tales, disponemos sí de la (casi) totalidad de los poemas que tenían que integrarse en ellos. Nos llegaron los textos a través de otros libros o como poemas sueltos. Parece, pues, poco legítimo hablar de escritos inéditos para esta categoría de títulos.

La reducida clase de los inéditos editados comprende, a nuestro parecer, por lo menos, el *Romance de Adelaida Flores y Antonio Amaya (La casada infiel)*, el poema *Crepúsculo (El diamante,* de *Libro de poemas)* y *El camino de Santiago* (que Comincioli también da como posible título de *Santiago,* del mismo *Libro de poemas,* y que lo será, sin duda). Esta clase de inéditos se elimina de por sí.

De los treinta títulos de escritos poéticos lorquianos, dados como 'inéditos', desaparecen así una docena. Para cada uno de los restantes hay que controlar cómo, cuándo, por quién y en qué términos se anunció. Véase, por ejemplo, lo que hemos dicho acerca de *Los chopos niños* (1920, 27 de agosto) y *La muerte del Dauro* (julio de 1921). Examinándolos de tal manera, uno se percata rápidamente de que muchos de los restantes pretendidos inéditos no habrán sido, en definitiva, nada más que esbozos o proyectos de composiciones, si algunas veces empezadas, pocas veces acabadas.

A pesar del valioso afán en acrecentar la lista de los inéditos poéticos, se le escaparon a Comincioli unos títulos anunciados por el mismo Federico en una carta sin fecha a Adriano del Valle, la segunda de las cinco publicadas por Robert Marrast (34). Dice así: «He trabajado muchísimo este verano. He hecho un poema en verso sobre la vega de Granada, que probablemente saldrá a luz el verano que viene, pues antes tengo que publicar dos libros de poesía titulados *Elegías verdaderas* y *Poema del otoño infantil.* No sé si luego cambiaré los títulos; en esto soy extrañísimo, pero así lo pienso ahora. Este noviembre saldrá el primero. Ahora trabajo en mi obra *San Francisco de Asís*, que es una cosa completamente nueva y rara... La remitiré una de las últimas cosas que he hecho: *La elegía de los sapos...* Como siempre de amigos, suscríbame a la revista... Os mandaré mi libro.» Las enseñanzas que se pueden sacar de estas líneas son numerosas. Amén de citar unos títulos desconocidos —que en seguida comentaremos—, subrayan la fantasía y variabilidad en la manera que tenía Lorca de titular sus composiciones; nos permiten también rechazar categóricamente la fecha propuesta por Robert Marrast. En cuanto no se nos ofrezcan pruebas contrarias concluyentes, fechamos la carta a fines del verano o comienzos del otoño del año 1918 (siete u ocho años antes que la aproximada fecha dada por Marrast). Nuestros argumentos son los siguientes: En primer lugar, el tono y estilo de la carta y las formas gramaticales de cortesía. Los títulos de las obras anunciadas —*Elegías verdaderas, Poema del otoño infantil, San Francisco de Asís, La elegía de los sapos*— tienen el sabor de las compo-

---

(34) Robert Marrast: «Cinco cartas inéditas de F. García Lorca», *Insula*, noviembre-diciembre 1965, núms. 228-229, p. 13.

siciones del *Libro de poemas;* no hay elegías fuera del período de este libro, todo marcado por un espíritu franciscano de la naturaleza, con sus criaturas humildes, las plantas, los bichos, los niños buenos del prado. Los dos primeros títulos dados *(Elegías verdaderas* y *Poema del otoño infantil),* más bien selectivos según criterio temático o de inspiración, habrán desaparecido cuando Lorca organizó más tarde su libro bajo el título general y vago de *Libro de poemas.* Ignoramos lo que pudo ser la obra *San Francisco de Asís:* ¿proyecto abandonado o título primitivo de *Los encuentros de un caracol aventurero,* o de *El maleficio de la mariposa,* o verdaderamente inédito? *La elegía de los sapos* parece haber llegado al estadio de la composición, pero no se sabe nada de ella. El «poema en verso sobre la vega de Granada» bien podría ser *Granada: elegía humilde* (35), aunque esta composición no trate únicamente de la vega. La precisión dada por Lorca: «probablemente saldrá a luz el verano que viene», encontraría en este caso perfecta resonancia: la 'elegía humilde' se publicó, en efecto, en el mes de julio de 1919. El libro que Lorca le promete mandar al amigo Del Valle no puede ser *Impresiones y paisajes* (libro mencionado en la *carta* 1) (36), pero sí el libro anunciado para noviembre. La fechación resulta así bastante fácil y precisa: entre fines del verano («he trabajado mucho este verano») y el mes de noviembre. Nuestra fecha viene corroborada (y al mismo tiempo un poco más precisa) por el detalle de la suscripción a la revista. Robert Marrast piensa que se trate tal vez de *Papel de Aleluyas,* cuyo primer número salió a principios de 1927. Estamos en que la revista aludida es *Grecia,* publicación sevillana (antes de ser madrileña), dirigida por Isaac del Vando Villar, pero que tenía a Adriano del Valle como jefe de redacción; el primer número de *Grecia* salió precisamente en octubre de 1918. Por de pronto se iluminan también dos alusiones a la mitología clásica en la carta de Lorca (Prometeo y el saludo final: «Apolo el divino os salve»). Adelantando un poquito más el *terminus ad quem* de la carta (antes de la aparición de *Grecia),* no pensamos andar muy equivocados en fecharla en el 19 de agosto o el 19 de septiembre de

---

(35) ANTONIO GALLEGO MORELL: «El primer poema publicado por F. García Lorca», *Bulletin Hispanique,* LXIX, 1967, pp. 487 a 492.

(36) Si no fuera por lo que se puede leer en la introducción a las cinco cartas a Adriano del Valle, parecería más ocioso traer a las mientes que el primer libro de Federico García Lorca fue *Impresiones y paisajes.* (Cfr. *OC,* páginas 1695, 1696.) La *carta* 1 a Adriano del Valle no «debe de ser posterior a 1921», como pretende Robert Marrast, pero sí posterior a la primavera de 1918. Fechamos la primera carta a Del Valle en el mes de mayo de 1918. La correspondencia con este amigo viene luego en segundo lugar, por orden de antigüedad (después de la carta a Manuel del Reposo Urquía de febrero de 1918), y en el estadio actual de nuestros conocimientos.

1918 (37). Insistamos una vez más en estas palabras tan ilustrativas de la constante variabilidad de los títulos y tan alentadoras para nuestra tentativa de reducción del número de los inéditos lorquianos: «No sé si luego cambiaré los títulos; en esto soy extrañísimo...»

Apliquemos nuestro empeño limitativo también a la obra inédita de teatro y en prosa (38). De la «comedia cuyos personajes son ampliaciones fotográficas», dice Lorca en su carta a Fernández Almagro: «Se me ha ocurrido hacer...; será terrible...; si me enfoco bien, puede tener...; pondré un hada... Espero terminarla pronto.» Esta obra se habrá quedado en el mundo del futuro y de las esperanzas (39). A partir del año 1933 se van multiplicando los títulos de los inéditos de teatro. Quisiéramos concentrar gran número de ellos alrededor de dos proyectos: uno bíblico, en torno de un tema sexual, sea el de la inversión, sea el del incesto, sea aun los dos juntos, y otro de tendencias más bien político-sociales.

1. Que sepamos, es en julio de 1933 cuando se anuncia por primera vez *La destrucción de Sodoma*. Es en este estadio, la tercera parte de una trilogía, que comprendería *Bodas de sangre*, *Yerma* (todavía sin título en este momento) y «la tercera que está madurando dentro de mi corazón». Probablemente sobre el tema de la inversión, en un contexto y con título bíblico (*Génesis*, XIX), se integraba en «una trilogía dramática de la tierra española» En diciembre de 1934 y en enero de 1935 vuelve el poeta sobre su idea de una trilogía; en diciembre de 1934 ya tiene hechas *Bodas de sangre*, *Yerma*, y sólo le falta la tercera obra, que ahora se llama *El drama de las hijas de*

(37) La fecha dada por Marrast (julio de 1925 ó 1926) tiene como base un dato que consideramos como fortuito y externo: el sobre en el que la carta fue encontrada, lleva un matasellos rasgado, en donde se puede ver HUEL(VA), 30 de julio de 2(5 ó 6). Pero ¿dónde está la prueba de que el sobre que contiene la carta es el sobre que corresponde a la misma? (¿Seríamos los únicos en conservar cartas de amigos, de fechas muy diferentes, en un solo y único sobre?) ¿Y es bien clara la letra de Federico en el sobre? No sabemos tampoco nada de una estancia de Lorca en Huelva, ni en julio de 1925 ni en julio de 1926. ¿Qué pensar de la diferencia de días? Lorca fecha su carta en un día 19 y el matasellos es de un día 30. Además, las obras que Lorca estaba escribiendo en 1925-26 eran romances gitanos, odas, diálogos, etc. El análisis interno de la carta nos fuerza a una fecha muy diferente.

(38) Un título que en ninguna parte hemos visto reproducido es el citado por Guerrero Zamora en su *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, J. Flors, 1962, III, p. 37: «*La más insignificante de las comedias*». Ignoramos la fuente o la procedencia del título. Si se comprobara la autenticidad, tendríamos que hablar, aquí también, de un proyecto, o esbozo, o verdadero inédito, según el caso. ¿Tendría algo que ver con el citado *San Francisco de Asís*? ¿O no es sino una calificación de una obra?

(39) La idea de una obra con elementos fotográficos apuntó de cuando en cuando y dejó rastros en algunas obras proyectadas o existentes: el «diálogo fotografiado», la intención de «documental fotográfico» en *La casa de Bernarda Alba*, el deseo expresado, en una carta a los Morla Lynch, de hacerles en casa una lectura de *Así que pasen cinco años* con fotos (*Carta* 3 a C. Morla Lynch). No olvidemos tampoco *El viaje a la Luna*.

Loth, a saber: la historia del incesto, que se cuenta a continuación de la destrucción de Sodoma, en el mismo capítulo de la Biblia; en enero del 35 reaparece el título *La destrucción de Sodoma,* como tercera parte de la trilogía. Los dos temas, la inversión y el incesto, se presentaban, pues, como entretejidos y los dos títulos diferentes cubren, en realidad, una misma obra, que el poeta proclama como avanzadísima, a principios del 35. La conversación de Martínez Nadal con Lorca el día 16 de julio de 1936 confirma explícitamente que se trataba de una sola obra. Martínez Nadal, sin embargo, al referirse a esta obra, la señala como parte de una trilogía que ahora se dice bíblica. A partir de aquí nos perdemos en conjeturas. Se citan nuevos títulos, y nuevos proyectos: otro drama del incesto, *Tamar y Amnón,* y *El frío del rey David* (40). Proponemos lo siguiente: la original tercera parte de la trilogía dramática de la tierra española, la doble historia de inversión e incesto del capítulo XIX del Génesis, habrá pasado a un nuevo proyecto, la trilogía bíblica, de la que hubiera formado la primera parte, siendo el drama de *Tamar y Amnón* la segunda, y —caso de ser una obra diferente del drama anterior— *El frío del rey David* la tercera. La trilogía de la tierra española quedó, de alguna manera completa con *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba,* obra acabada en junio de 1936. De los dos otros títulos citados, *La sangre no tiene voz* y *La bola negra,* el primero se refiere explícitamente al tema del incesto, objeto del drama proyectado de Tamar y Amnón, y no será sino otro título de dicho proyecto (Lorca cita a Tirso de Molina y, sin que lo nombre, pensamos que se refiere a *La venganza de Tamar);* el proyecto *La bola negra* (41) tenía que ver con el problema de la inversión. Tenemos para nosotros que ninguna de todas estas obras, ni *La destrucción de Sodoma* o *El drama de las hijas de Loth,* ni el drama de *Tamar y Amnón* o *La sangre no tiene voz,* ni *El frío del rey David* ni *La bola negra* se escribieron nunca. No se trata, pues, de obras inéditas, son proyectos abortados, de los que apenas será posible encontrar algún día una escena.

2. Una segunda serie de títulos gira alrededor de un tema de carácter político-social. Es en febrero de 1935 cuando se anuncia por primera vez esta vena de inspiración: «Tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la gue-

---

(40) Según Comincioli sería *El frío del rey David* otro título de *La destrucción de Sodoma.* ¿Es una hipótesis suya o se puede documentar la aseveración? Mientras tanto, pensamos nosotros que hay que poner ese proyecto más bien en relación con la historia de los hijos de David, Tamar y Amnón.

(41) A pesar de las más que probables resonancias sociales de *La bola negra* la clasificamos aquí a causa de su tema.

rra (42). Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* y *Bodas de sangre*, por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también.» Siete meses más tarde vuelve la idea: «Estoy trabajando en otra tragedia. Una tragedia política...» En abril de 1936 surge otra vez la «nueva comedia». Repite que será diferente de lo publicado hasta la fecha y que tratará de «un problema religioso y económico-social». Las tres menciones conciernen o bien una sola y única obra, siempre proyectada, tal vez esbozada, pero nunca llevada a cabo, o bien —y es lo que pensamos— diferentes obras planeadas, de las que sólo llegó a componer «un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro», como dice la última interviú de Lorca. La descripción, sin embargo, de esta última obra nos hace pensar que no era sino *El público* o una nueva versión de esta obra, cuyo título y contenido general habían sido dados a conocer, por el mismo Federico, por lo menos en dos ocasiones, durante el año 1933 (43) —lo que subraya la lamentable imprecisión de las declaraciones de Lorca—. Sea lo que fuere del número exacto de los proyectos en torno al tema político-económico-social (incluyendo aun *El estado* y acaso *La bola negra* citado arriba), el único verdadero inédito de todo ese grupo de títulos es *El Público* (sólo disponemos de dos escenas publicadas). Todo el resto se llama impropiamente «inédito» (44).

Los inéditos en prosa vienen clasificados por Jacques Comincioli bajo tres rúbricas: *Varia*, *Conferencias* y *Conferencias-lecturas*. Apuntemos, antes de dar por terminadas estas observaciones, unas notas a la primera y a la tercera de estas clases de inéditos.

Bajo *Varia* va señalando un tal *Libro de diálogos*. Dice Lorca en la *carta* 20 a Melchor Fernández Almagro (otoño de 1924): «He hecho un libro de diálogos y otro de poesías.» Aquí no se manifiesta a las claras la voluntad del poeta de reunir para publicación... sus diálogos bajo el título común sugerido por Comincioli. En la *carta* 28 al mismo amigo (julio de 1926) Federico vuelve sobre las composiciones, que llama diálogos. Aquí tampoco se lee una intención de editar un libro

(42) A principios del mismo mes de febrero de 1935, en su *Charla sobre teatro*, Lorca dio, como posible tema fuerte, fuera de las convenciones del día: «la desesperación de los soldados enemigos de la guerra» *(OC*, p. 150). La tragedia, de «los soldados que no quieren ir a la guerra» viene también citada por María Luz Morales en *La Vanguardia*, de Barcelona, el 22 de septiembre de 1936.

(43) *OC*, pp. 1724 y 1731.

(44) No queremos pasar por alto las palabras de E. Blanco-Amor (citadas por Marie Laffranque en su estudio *Les idées esthétiques de F. García Lorca*, página 11, *nota* 16), al hablar de *El estado*: «Sobre los inéditos de Lorca hay que andar con cuidado. El anunciaba siempre lo que estaba escribiendo y también lo que pensaba escribir. En muchos aspectos podría ser suyo aquello que se le atribuye a Menandro: "Tengo hecha la comedia, sólo me faltan los versos."»

con el título de *Libro de diálogos*. Enumerando algunos, declara: «Ya tengo hechos *La doncella, el marinero y el estudiante, El loco y la loca, El teniente coronel de la Guardia Civil, Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* y *Diálogo de la danza,* que hago estos días.» En 1927, según la *carta* 2 a Guillermo de Torre, Lorca pensaba editar unos diálogos en prosa en la *Gaceta Literaria.* No estamos de acuerdo, pues, con la idea de una edición de *Libro de diálogos,* nunca anunciado como tal por Lorca. Además, aunque fuera así —que no lo creemos—, de ese pretendido libro sólo nos faltarían *El loco y la loca,* el *Diálogo de la danza* si el poeta llegó a acabarlo, y el diálogo fotografiado, mencionado en la carta a De Torre. Los demás diálogos, los citados y algunos otros, se publicaron en otras ocasiones; son: *La doncella, el marinero y el estudiante,* el *Diálogo de la bicicleta de Filadelfia* (que es, según lo visto antes, *El paseo de Buster Keaton* y, por consiguiente, otro falso inédito) y *Quimera* en la sección *Teatro breve* (45) de las *Obras completas;* la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo del Amargo* en *Poema del cante jondo.* Sólo estos dos últimos diálogos cuentan con una canción final, característica señalada por Federico (46).

Por mucho que atormentemos nuestra cabeza, nos declaramos incapaces de encontrar el inédito *Pequeño libro de cuentos,* señalado en la fecha de 15 de diciembre de 1928, día de una entrevista Lorca-Ernesto Giménez Caballero. Revolviendo mucho papel, hemos constatado con asombro que Marie Laffranque menciona el mismo escrito en la misma fecha. Pero ¿de dónde habrá salido ese título? Comincioli no da la referencia de su cita; Laffranque señala la entrevista con Giménez Caballero. Pero allí no se lee nada así (47). No hay más remedio que concluir (bajo la reserva de una ignorancia crasa y supina de nuestra parte) que se trata aquí de un libro y de un título inexistentes, que se van copiando en las sucesivas bibliografías lorquianas y que será preciso eliminar cuanto antes. En cuanto al pretendido inédito *La ciudad* hemos explicado que, para nosotros, no es sino un primer título de *Poeta en Nueva York.* Lorca, por fin, tenía anunciada, desde la primavera de 1927 (48), una edición del *Paraíso* de Soto de Rojas, y no tardó hasta el 11 de julio de 1933 para pro-

(45) Dicha sección tendría que intitularse *Diálogos.*

(46) Esta característica se daba en la misma *carta* 2 a Guillermo de Torre. No sabemos si desaparecieron más tarde las canciones finales de los demás diálogos, o si el rasgo típico de algunos fue extendido sin razón a todos sus diálogos por Federico.

(47) Lo que sí se anuncia es un *Libro de dibujos.* Hablando de las numerosas aventuras de Lorca y de sus compañeros de la Residencia, Giménez Caballero apunta: «Dicen que se puede escribir un libro con tus aventuras de colegio...» ¿Sería esto el origen del inexistente *Pequeño libro de cuentos?*

(48) Cfr. *carta* 43 a Fernández Almagro, *carta* 9 a Sebastià Gasch.

clamarlo (como se puede leer en la página 335). La desconocida *Conferencia-lectura del Romancero gitano* se ha publicado hace cosa de un año (49).

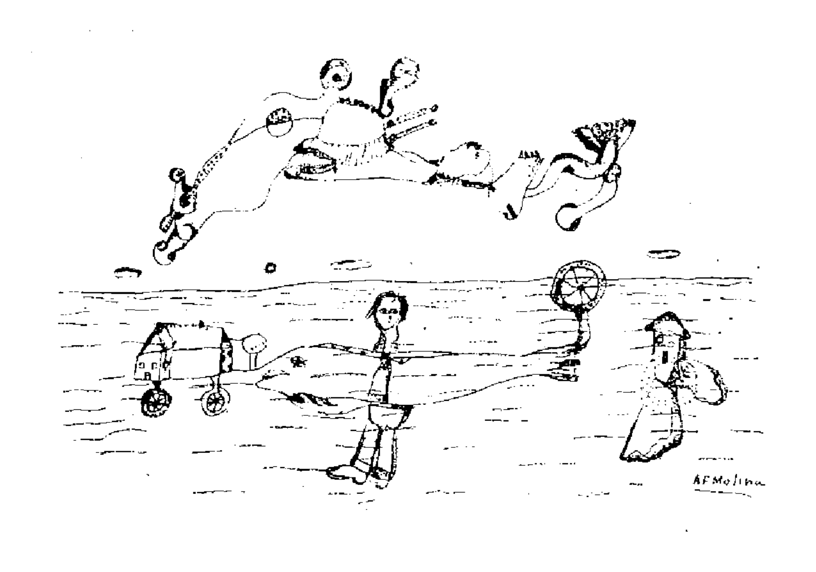
Las apostillas que acabamos de poner a la documentación lorquiana, nos han salido mucho más extensas de lo que pensábamos. Si bien nos fueron inspiradas, en un principio, por la lectura detenida de la reciente publicación de Jacques Comincioli, nos han llevado finalmente a una reflexión crítica sobre unos aspectos (50) de la investigación lorquiana: edición de textos, edición crítica, traducciones, cuadros cronológicos, sistematización de la biobibliografía, fechación de textos. Hemos consagrado especial atención a una extraña enfermedad que amenaza a la mayoría de los críticos de Lorca: la ineditomanía. Frente a ese ansia del Lorca inédito hemos opuesto una actitud contraria de recelo, una como ineditofobia. Sea, en definitiva, ésta o aquélla la obsesión menos peligrosa, siempre habrá que admitir que en el dominio de los muchísimos inéditos catalogados, será preciso distinguir entre lo verdaderamente inédito, lo simplemente pensado, anunciado o proyectado, lo esbozado, lo tal vez empezado, lo fragmentario y lo editado bajo otro título o con empaque diferente, y lo inventado por la crítica. Federico García Lorca exige y merece una precisión extrema de parte de los que somos sus críticos y admiradores.

CHRISTIAN DE PAEPE

Romance Seminar
Blijde Inkomstraat 8
LEUREN (BÉLGICA)

(49) FEDERICO GARCÍA LORCA: *Prosa,* Madrid, Alianza Editorial, 1969, páginas 47 a 90.

(50) Habría que extender esta reflexión crítica a la totalidad de la documentación lorquiana hoy disponible. Esperamos ofrecer otra contribución parcial en este sentido en un capítulo del estudio que estamos preparando sobre el *Poema del cante jondo.*



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

NOTAS A LA OBRA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

I. La comprensión del mundo o de lo objetivo

El romanticismo, siguiendo las enseñanzas de Vico y Herder, exaltó lo peculiar y típico en la historia de los pueblos y de los hombres. Esta actitud historicista produjo en la literatura romántica una profusión de obras que ilustraban lo único y propio que poseían la naturaleza, los hombres o las circunstancias en determinado lugar y en determinada época. Esto no sólo suponía rescatar la peculiaridad espacio-temporal en el mundo objetivo, sino ante todo aceptar la existencia de una realidad objetiva que puede constituirse en materia poética. Los simbolistas, al proclamar la realidad del arte como Absoluto, modifican este principio.

> Baudelaire está convencido de que entre los objetos modestos o grandiosos del universo no hay ninguno que posea realidad propia. Sólo tienen existencia perceptible para manifestar lo que la mezquina palabra humana se resigna a llamar Idea (1).

El poeta no atenderá a los objetos que lo rodean, sino a las resonancias que en él provocan esos objetos. El mundo exterior le ofrece así signos de una realidad más profunda, signos que el artista debe descifrar o traducir sobre la base de las analogías y correspondencias.

> Le symbole n'est plus ici ce qu'il était chez les romantiques et les parnassiens: une comparaison plus ou moins développée, un ornement décoratif, le commentaire imagé d'un sentiment plus ou moins commun. Il est une véritable transposition, une «comparaison prolongée dont on ne nous donne que le second terme, un système de métaphores suivies» (J. Lemaitre). Signe apparent d'un monde complexe et voilé, il le suggère par transparence et chaque objet, à la fois signifiant et signifié, est le terme d'une vaste équation dont tous les termes se résorbent dans la «ténébreuse et profonde unité» (2).

---

(1) Albert-Marie Schmidt: *La literatura simbolista. 1870-1900.* (Buenos Aires, 1960), p. 7.

(2) Alexandre Micha: Notas a *Verlaine et les poètes symbolistes* (París, 1943), p. 41.

De lo que se trata es, si cabe el término, de *desrealizar* la realidad, de mediatizarla en beneficio del símbolo. Y en esta línea es claro que la importancia del objeto, del lugar o del tiempo al que se refiere el poema queda anulada. Tanto da que sea cercano o distante. De ahí que el exotismo (lejanía en el espacio), el arcaísmo (lejanía en el tiempo) o el cosmopolitismo (lejanía de lo nativo) puedan interpretarse como formas de enajenarse de una realidad desprestigiada o invalidada. Sobre esta base, que creemos más amplia que la que se refiere a las influencias del Hugo de las *Orientales*, o de las de los parnasianos, se explicaría la predilección de los modernistas por los temas extraños. Prefieren éstos a los cotidianos, según la exacta apreciación de Pedro Salinas al referirse a los «cisnes vagos», de Darío, porque son «vacantes formas disponibles sobre las cuales el poeta podía descargar las significaciones que se le ocurrieran, haciéndolas portadores momentáneos de uno u otro símbolo» (3).

La obra de Julio Herrera y Reissig ejemplifica acabadamente esta tendencia. En sus primeros poemas («Salve, España», «La musa de la playa») muestra su adhesión a la escuela romántica y menciona lugares familiares en versos poco afortunados, como éstos:

¡Montevideo. Edén. Ninfa encantada!
Allá está la ciudad de mis amores,
cual desnuda odalisca, recostada
en un diván de espumas y de flores (4).

Pero pronto se encauzará en su verdadero estilo modernista con «Los ojos negros», «Wagnerianas» y especialmente «Las pascuas del tiempo». En el segundo momento de este último poema nos ofrece lo que podía denominarse una Babel de ultratumba, con enumeraciones como la que sigue, en donde mezcla personajes, épocas, lugares (aquí mediante la procedencia de los distintos vinos):

Bailan Nemrod y Sansón, Anteo, Quirón y Eurito;
bailan Julieta, Eloísa, Santa Teresa y Eulalia,
y los centauros: Caumantes, Grineo, Medón y Clito
(Hércules no; le ha prohibido bailar la celosa Onfalia).
Entra Baco de repente; todos gritan: ¡Vino! ¡Vino!
(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, Caña,
Ginebra y hasta Aguardiente). Viva el pámpano divino,
vivan Noé y Edgar Poe, Byron, Verlaine y el Champaña! (p. 286).

---

(3) PEDRO SALINAS: *Literatura española siglo XX* (México, 1949), p. 50.

(4) JULIO HERRERA Y REISSIG: *Poesías completas y Páginas en prosa* (Madrid, Aguilar, 1961), p. 255. De aquí en adelante las referencias a esta obra se harán por página solamente, según esta edición.

En general la crítica rechazó este exotismo, al que se menciona como «el pecado capital de Herrera». Así comenta Zum Felde:

> Tal fue, casi unánimemente, el gran pecado del modernismo latinoamericano, que, en general, aparece hoy como un reflejo del modernismo francés, así en sus formas como en sus motivos... Herrera profesó hasta sus últimos tiempos el mayor desdén por los elementos de su ambiente nativo. La objetividad nacional no existió para él: vivió como envuelto en la nube de su mundo subjetivo, nutrido con las imágenes sugeridas por sus lecturas. Sólo vio y sólo amó esas imágenes (5).

Es evidente el cuño romántico de esta crítica, que culpa al poeta por no satisfacer los requerimientos de localismo o historicismo sostenidos por la escuela. Opiniones más recientes (6) analizan el exotismo, arcaísmo y cosmopolitismo en Herrera como elementos temáticos únicamente, desatendiendo, a nuestro entender, la principal significación de estos recursos.

El poeta uruguayo emplea un procedimiento notable, en el que se sirve de elementos extraños, que alía a los más familiares y próximos para lograr un apartamiento de la realidad objetiva y la consecución del lenguaje simbólico. Para ilustrar esta modalidad hemos elegido dos composiciones de *Los éxtasis de la montaña* y una de *Sonetos de Asia:*

LA VELADA

La cena ha terminado: legumbres, pan moreno
y uvas aún lujosas de virginal rocío...
Rezaron ya. La luna nieva un candor sereno
y el lago se recoge con lácteo escalofrío.

El anciano ha concluido un episodio ameno
y el grupo desanúdase con un placer cabrío...
Entre tanto, allá fuera, en un silencio bueno,
los campos demacrados encanecen de frío.

Lux canta. Lidé corre. Palemón anda en zancos.
Todos ríen... La abuela demándales sosiego.
Anfión, *el perro, inclina, junto al anciano ciego,*

ojos de lazarillo, familiares y francos...
Y al son de las castañas que saltan en el fuego
palpitan al unísono sus corazones blancos (pp. 110-111).

(5) ALBERTO ZUM FELDE: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. T. II (Montevideo, 1930), p. 124.
(6) ANTONIO SELUJA: «Las clepsidras», en *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (Montevideo, 1963), pp. 19 a 41.

Al principio parece que el poema se ajusta a una descripción de una velada, tal como lo anticipa el título. Así se mencionan: la cena, legumbres, pan moreno, uvas, castañas, fuego. Paralela a estas alusiones surge la sensación cromática: luna, nieva, candor, lácteo, demacrados, encanecen, blancos, y la imagen desarraigada: «el grupo desanúdase con un placer cabrío». Todo esto, si bien no es exactamente localizable, responde a una realidad común, doméstica. Pero de pronto el poeta introduce lo mitológico: Lux, Lidé, Palemón, Anfión (y refiere este último nombre a un perro, jugando con la jerarquía de la fábula antigua). La coherencia de la descripción se rompe y el texto se diluye en una ambigüedad sugerente:

LA GRANJA

Monjas blancas y lilas de su largo convento,
las palomas ofician vísperas en concilio,
y ante el Sol que, custodia regia, bruñe el idilio,
arrullan al milagro vivo del Sacramento...

Una vil pesadumbre, solemne en su aspaviento
suntuoso, ubica el pavo: Gran Sultán en exilio...
El disco de los cisnes sueña Renacimiento,
mármoles y serenos éxtasis de Virgilio.

Con pulida elegancia de Tenorio en desplante,
un Aramís erótico, fanfarrón y galante,
el gallo erige... ¡Oh huerto de la dicha sin fiebre!

No faltan más que el agua bendita y el hisopo,
para mugir las cándidas consejas del pesebre
y cacarear en ronda las fábulas de Esopo (p. 128).

Aquí la granja reúne a palomas, pavo, cisnes, gallo y vaca y gallinas supuestas en la acción verbal (mugir, cacarear). Toda la escena está impregnada de un cierto matiz religioso y ceremonial: monjas, convento, ofician, vísperas, concilio, custodia, milagro, Sacramento, agua bendita, hisopo, pesebre. Para calificar a las aves recurre a lo que se ha denominado *paisaje de cultura.* El oriental opulento para el pavo: «Gran Sultán en exilio»; el renacentista para los cisnes (con su reminiscencia clásica: «Mármoles y serenos éxtasis de Virgilio»); el cortesano para el gallo: «Con pulida elegancia de Tenorio en desplante, / un Aramís erótico, fanfarrón y galante». Al mismo tiempo organiza una tensión dramática entre el misticismo de la primera estrofa y la voluptuosidad oriental o donjuanesca de la segunda y tercera. Posiblemente esto se resuelve en el verso: «... ¡Oh huerto de la dicha

sin fiebre!», si lo entendemos como el huerto de la mortificación. Pero también sería válido interpretarlo literalmente, como un huerto lindero a la granja. Quizá la intención es perderse en el apólogo y lo ficticio: «para mugir las cándidas consejas del pesebre / cacarear en ronda las fábulas de Esopo». Lo que ahora nos interesa es verificar nuevamente el procedimiento de apoyarse en ciertos aspectos de la realidad, que seguidamente van a extrañarse o diversificarse para alcanzar así fuerza simbólica:

INSPIRACION REMOTA

Muge un caimán. Sobre la tersa duna,
maniobra un beato pescador isleño.
Ara el barco los cauces de mi sueño,
en una etíope religión boyuna...

El viento se adormece con alguna
musicación de Grieg. Y en el pequeño
drama del abanico marfileño,
tu escote se ha fugado con la Luna.

¡Oh, dame de soñar, Amada mía!
A mí tu néctar de misantropía.
Libemos el café... Y así la sabia

noche que quintaesencia mis antojos,
cristalice desvelos en la Arabia
lánguida y taciturna de tus ojos (p. 390).

Desde el título el autor manifiesta la tendencia hacia lo lejano. Ubica elementos concretos y reales: caimán, duna, pescador, barco, viento, café; pero inmediatamente los modifica o disocia al anexarles una cualidad o una acción que confunde su realidad. Al caimán le atribuye la acción completamente impropia de mugir; a la duna la califica como tersa; el pescador es beato; el barco, ara; el viento se adormece con alguna musicación de Grieg; el café va a ser libado. Todo regido por el propósito fundamental que intentamos definir en páginas anteriores: las alusiones exóticas o anacrónicas no son un fin en sí. A través de ellas o gracias a la cualidad abierta y más libre que ellas suponen, el poeta intenta alcanzar la representación simbólica.

El análisis podría continuarse, pero confiamos en que lo hecho más arriba sea suficiente para apreciar esta valiosa característica de la obra de Herrera y Reissig.

II. La comprensión del poeta o de lo subjetivo

La manera como se califica al poeta es sintomática de las ideas de una época (7). Platón lo veía como un poseído; Aristóteles, como un imitador de la naturaleza animada; el cristianismo le impone su idea trascendente de la revelación. En el romanticismo culmina lo que los psicólogos sociales denominan el proceso de *individuación,* o sea la separación o independencia del individuo de todo contexto (social, político, económico, religioso) en el que estaba integrado; dicho en otras palabras, el hombre de Occidente alcanza la «libertad de». Pero, y siempre de acuerdo con estas teorías, esa conquista es ambigua y conflictual:

> Por un lado, lo hace más independiente y más crítico, otorgándole una mayor confianza en sí mismo, y por otro, más solo, aislado y atemorizado (8).

La imagen del poeta romántico, del vate, se corresponde con esta visión. Por una parte, la exaltación soberbia del yo, y por la otra, la soledad y el apartamiento. Al poner el énfasis en el hombre se procede en detrimento del mundo. Esto crea un desequilibrio paradójico:

> El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo (9).

El poeta moderno intenta resolver este dilema o, al menos, hacerlo consciente. Baudelaire, de acuerdo con la idea de las correspondencias, ve al poeta como traductor:

> El poeta está investido del poder casi mágico de deducir y de precisar el sentido de este simbolismo universal. Más aún, conoce la génesis de su creación. Ve en ella, gracias a una intuición de iluminado, los elementos que surgen de una especie de boca de sombra que tal vez sea el Absoluto, tal vez la Nada (10).

Rimbaud lo entenderá como un vidente:

> Rimbaud, de la misma manera que algunos teósofos, considera al Creador como una especie de Verbo misterioso que crea cosas, profi-

(7) Octavio Paz: *El arco y la lira* (México, 1967). Ver capítulo: La inspiración, pp. 160 a 181.
(8) Erich Fromm: *El miedo a la libertad* (Buenos Aires, 1961), p. 135.
(9) Paz: *El arco y...*, p. 161.
(10) Schmidt: *La literatura...*, pp. 7-8.

riendo palabras eficaces, y disipa su Unidad mientras produce la multiplicidad de la Naturaleza visible. Aquí es donde interviene el vidente: contempla a las criaturas y las nombra; las reduce de esta manera a una esencia verbal que él concentra cada vez más, que cada vez hace más semejante a la esencia primordial, el Verbo, de donde han surgido (11).

Los modernistas hispanoamericanos asimilaron estas imágenes en los maestros franceses. Además, y en el aspecto de su relación con el mundo práctico, manifiestan un rechazo mucho más violento y plañidero que el de los europeos. También es cierto que los ambientes casi pueblerinos adonde habían nacido o en donde residían no podían satisfacer sus inquietudes intelectuales. Así Darío exclama:

yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer... (12).

y Herrera le escribe a Soiza Reilly:

Voy pronto a tener treinta años. Si continúo en Montevideo, se pasarán treinta siglos y siempre en el mismo estado me hallarás, amigo; es decir, mineralizado, achatado, amargo, inadvertido... El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, misoneísta en alto grado, mongólica por excelencia... Creo que cuando escribo estoy realmente loco o inconsciente. ¿A qué escribir? ¿Para quién escribir? El país es sordomudo literariamente. ¡Oh paradoja de la literatura en un cementerio de almas! ¡Callemos! ¡Mas, no! ¡Adelante! Escribiré para el mañana, escribiré para mí, para vosotros, raros amigos de buen gusto; escribiré para París, para la Gloria, para la Posteridad... y para no morir de hastío entre tanta muerte moral (p. 27).

Si bien esta carta encuadra perfectamente dentro del tono quejumbroso habitual en Herrera y Reissig, delata también su filiación dentro de la modernidad. El artista se sabe distinto, superior, predestinado. Darío afirma:

Existe una élite, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo (13).

No creo preciso poner cátedra de teoría de aristos, Aristos, para mí, en este caso significan, sobre todo, independientes. No hay mayor excelencia (14).

---

(11) SCHMIDT: *La literatura...*, p. 12.

(12) RUBÉN DARÍO: Palabras preliminares a *Prosas profanas*, en *Obras poéticas completas* (Madrid, 1941), p. 470.

(13) DARÍO: Dilucidaciones a *El canto errante*, en *Obras poéticas...*, p. 619.

(14) DARÍO: Dilucidaciones a..., p. 622.

Herrera, al referirse al simbolismo, manifiesta:

> Lo abstruso, lo raro, lo original, forma la levadura incorpórea de este pan de Sybaris, que sólo es del gusto de los privilegiados (p. 658).

y en una reflexión acerca de sí mismo:

> En qué horrible marea, en qué estúpido caos vivo. Todas las muertes juntas, todos los vacíos, todos los inviernos, todas las noches, siento en mi alma. ¿Soy un naufragio? ¿Soy un entierro? No sé lo que soy. Ya no me siento. Para nada sirvo, soy un desertor de la vida, un cobarde, un inválido, quién sabe cuántas cosas deprimentes o necias. Esta sociedad, esta burguesía, esta fiebre del instinto y del interés, esta erupción del comercio y de la industria, me matan, me desternillan, me enervan, me sancochan en un agua de prosaísmo abyecto... ¿Para qué Dios me habrá dado esta alma? ¿En qué molde he sido hecho, distinto a los demás bimanos con quienes me codeo y a quienes envidio en estos momentos? Soy una paradoja viva, un pobre descarrilado, sin duda; pero soy, existo, no me puedo hacer de otro modo... (p. 69).

Como vemos, este sentimiento de distinción lo apartaba del mundo, lo lanzaba a la búsqueda del refugio en la *torre de marfil*. En el caso del poeta uruguayo, ese lugar ideal de retiro exquisito se materializó, gracias a su fervor estético y al entusiasmo solidario de sus amigos, en un altillo de la casa paterna, al que bautizó como *Torre de los Panoramas*. Su hermana Herminia ha hecho la descripción detallada del lugar y de los concurrentes (15). Desde allí, y en un momento de furor contra críticos tendenciosos, lanza un decreto que reza así:

> Abomino la promiscuidad de catálogo. ¡Solo y consigo mismo! Proclamo la inmunidad de mi persona. «Ego sum imperator.» Me incomoda que ciertos peluqueros de la crítica me hagan la barba... ¡Dejad en paz a los Dioses! Yo, Julio. Torre de los Panoramas (16).

En el mismo tono, soberbio e irónico, había escrito a un ministro, solicitándole un empleo:

> No sé qué me dice el corazón de oscuro negativo como la sentencia infernal del Dante, pero conste, en el peor de los fracasos, que a mí no me han hecho, sino que soy; que es más lo que merezco que lo que he pedido, y que siempre daré más de lo que se me ha dado... tal vez algún día se me hiciera justicia y el país fuera digno de Julio Herrera y Reissig. Sin otro motivo, lo saluda hasta la historia (17).

---

(15) Herminia Herrera y Reissig: *Julio Herrera y Reissig. Grandeza en el infortunio* (Montevideo, 1949), pp. 121 a 128.
(16) En Guillermo de Torre: Estudio preliminar a *Poesías completas de Julio Herrera y Reissig* (Buenos Aires, 1942), p. 16.
(17) En Guillermo de Torre: Estudio..., p. 15.

Pero frente a esta ostentosa arrogancia también aparece la reserva, el recato de su intimidad. El ejemplo más claro: «La muerte del pastor», tras la que oculta el dolor por la muerte real de su padre:

¿Adónde fue el pastorcillo?
¿Adónde irá la pastora?
¿Qué será del perro cojo?
El adivino lo ignora,
y también el ruedo rojo,
y el perejil y el tomillo!...

....

Nunca vendrá la carreta...
Ya no se oyen las tranquilas
dulzuras del caramillo;
y el crepúsculo amarillo
cuenta una historia secreta...
Muertas están las esquilas,
colgada la pandereta... (p. 169).

En dos obras de Herrera y Reissig encontramos desarrollada su idea acerca del poeta en «Sylabvs», prólogo al libro *Palideces y púrpuras,* del poeta modernista argentino Carlos López Rocha, y en el extenso poema que tituló «La vida». En «Sylabvs» ordena bajo las letras del alfabeto, de la A a la H, una serie de cuadros que suponen el tránsito hacia la morada sagrada de la Poesía. Esto le permite hilvanar opiniones acerca del simbolismo, otorgar a cada poeta un emblema distintivo y plasmar la imagen selecta del Poeta:

> Os anuncio un Poeta, todo un Poeta: fino, delicado, grave. Y nuevo. Nuevo para América. Antiguo como el alma para el mundo. Pertenece a la era estática del Ideal, del milagroso ruiseñor de los Oráculos y de la etérea Harmonía.
>
> Su lira es hecha de nubes, rayos de luna y éter. No pertenece a la tierra. Ni sus vibraciones se comunican a la carne. Es ciudadano del Sueño, la Ciudad pálida de pensativas torres con arabescos de gracia, con aéreas agujas en éxtasis, con inspirados minaretes de oro. Circula por sus miembros el ritmo celeste. De Platón desciende en radiaciones claras. El es Platón de la palabra rítmica. Platón que rima besos de palabras, sueños especiosos en el banquete de la ambrosía y de la esencia ignota (pp. 715-716).

«La vida» es una suerte de biografía intelectual. Presenta un esquema dramático en la aparición de un corcel guiado por una Amazona que atrae al poeta en su seguimiento, y que irá a mostrársele, finalmente, en la figura de la Muerte. Posiblemente más que los versos,

que son mediocres, interesan las notas que Herrera anexó. Así explica la estrofa:

Hacia el alba que madruga
surgió un corcel metafórico
y desperté a un pitagórico
ritmo de estrella que fuga (pp. 353-354).

con la siguiente aclaración:

Representa este corcel simbólico el Yo consciente y audaz del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradojal y revolucionario, su alma sedienta de Invisible y de Verdad Religiosa, el Genio investigador de la Causa Suprema a través de la Ciencia y de la Metafísica en dolorosa peregrinación (p. 354).

Lo mismo en:

Gallarda Pentesilea
regíalo... sus pupilas
eran como dos sibilas
en el templo de Febea (p. 355).

con la que sigue:

Esta Amazona emblemática que atrae al Poeta significa la Ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento... (p. 355).

Una estrofa interesante es aquella en que alude a la afección cardíaca que lo afectó toda su vida. Dice:

¡Oh epilepsia inconocida!
Sobre el cielo metafísico
vi un corazón de suicida
arrítmico y fraternal.
Era un reloj poeniánico
este reloj psicofísico
que con latidos de pánico
iba marcando mi mal (pp. 365-366).

Hay una cierta complacencia en la mención de su mal. Creemos que encuentra en él otro rasgo que lo diferencia del resto de los hombres comunes y que lo solidariza con otros elegidos (poeniánico). El suyo es un corazón «arrítmico», es decir, irregular, taquicárdico. Y

sabemos que la irregularidad fue una de las premisas que fijó el romanticismo y que los modernistas refirieron al ritmo, como intentaremos analizar a continuación.

III. El ritmo

Aceptamos que la gran revolución modernista en el lenguaje fue esencialmente una renovación rítmica.

> El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo (18).

La idea es la más amplia: «El ritmo no es medida; es visión del mundo» (19). Aunque resulte obvio, es bueno insistir en que la referencia no es solamente al ritmo sonoro. Gili Gaya explica:

> En su más amplia acepción, ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos φαινομενα, fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético de carácter recurrente. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, evocados por el lenguaje, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, los acentos regulares o las agrupaciones silábicas (20).

A esto alude, en parte el Manifiesto del Simbolismo:

> Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo; limpios vocablos, el período que apuntala alternando con el período de los desfallecimientos ondulantes, los pleonasmos significativos, las misteriosas elipsis, el anacoluto en suspenso, tropo audaz y multiforme; por último, la buena lengua—instaurada y modernizada—, la buena, lujuriante y vivaz lengua francesa anterior a los Vaugelas y los Boileau-Despréaux...
>
> El Ritmo: la antigua Métrica brillante; un desorden sabiamente ordenado; la rima refulgente y cincelada como un escudo de oro y de bronce junto a la rima de las fluideces abstrusas; el alejandrino con pausas múltiples y móviles; el empleo de ciertos números impares (21).

Esta definición de Moreás, algo confusa por cierto, se precisará en la práctica a través de la obra creadora (y también teórica) de los grandes simbolistas: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue.

---

(18) Octavio Paz: *Cuadrivio, Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda* (México, 1965), p. 29.

(19) Paz: *El arco y...*, p. 59.

(20) Samuel Gili Gaya: Introducción a «Los estudios ortológicos y métricos de Bello», en *Estudios Filológicos I*, de Andrés Bello (Caracas, 1955), p. XCVI.

(21) P. Martino: *Parnaso y Simbolismo* (Buenos Aires, 1948), pp. 179-180.

En Hispanoamérica será, como siempre, Rubén Darío quien ofrezca una reflexión exacta:

> La poética nuestra, por otra parte, se basa en la melodía; el capricho rítmico es personal (22).
>
> ¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?
>
> Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces (23).

Queda claro que la renovación métrica, que fue importante y fecunda en el Modernismo, no es, sin embargo, más que un aspecto subordinado de la gran renovación rítmica. No se detienen en las variaciones de medidas y acentos exclusivamente. Tienden (y logran) alcanzar un instrumento expresivo apto, dócil y satisfactorio. Esta preocupación está presente en Herrera, como en todos los modernistas. Así se refiere a:

> ... la orquestación de las palabras, la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica... (p. 676).
>
> ... la interpretación orquestal de todas las insinuaciones y correspondencias... (p. 498).

Estas opiniones teóricas serán ilustradas eficazmente en sus creaciones. Por ejemplo, en «Rosada y blanca», poema que integra *Los maitines de la noche,* basa el ritmo sobre los efectos de la recurrencia de vocablos, colores y sensaciones vagorosas:

ROSADA Y BLANCA

Rosa rosada y divina como una rósea ilusión,
yo te he soñado un ensueño con forma de flor hermosa;
ama y sueña, flor de ensueño, rosada y divina rosa.
¡Rosa rosada y divina como una rósea ilusión!

Blanca como una nevada de níveas flores de nieve,
las Primaveras más blancas te dan su amor halagüeño;
te dan los cisnes más blancos lirios y espumas de ensueño,
y los ensueños más níveos te dan espumas de nieve.

Rosada y divina rosa, ríe, perfuma, embalsama;
sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma;
una rosa que perfuma y un ensueño que embalsama.

Divina rosada rosa: suspira, perfuma y ama;
sé un ensueño que embalsama y una rosa que perfuma.
Sé cisne, lirio y ensueño, rosa y éter, nieve y bruma (pp. 314-315).

---

(22) Darío: «Los colores del estandarte», en *Obras Completas* (Madrid, 1950), tomo IV, p. 882

(23) Darío: Palabras preliminares..., p. 471.

Sobre la base del célebre soneto de las «Vocales», de Rimbaud, y de lo que éste expresa en la «Alquimia del Verbo»

> J'inventai la couleur des voyelles! —A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U verte—. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhytmes instinctif, je me flattai d'inventer un verbe poétique accesible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges (24).

a lo que suma la relación entre vocales, colores e instrumentos musicales que había establecido René Ghil en su *Tratado del verbo,* escribe «Solo verde-amarillo para flauta, llave de U».

Virgilio es amarillo
y Fray Luis verde.
(Manera de Mallarmé)

(Andante) *Ursula punza la boyuna yunta;*
la lujuria perfuma con su fruta
la púbera frescura de la ruta
por donde ondula la venusa junta.

(Piano) *Recién la hirsuta barba rubia apunta*
al Dios Agricultura. La impoluta
(Pianissimo) *uña fecunda del amor, debuta*
(Crescendo) *cual una duda de nupcial pregunta.*

Anuncia lluvias las adustas lunas.
Almizcladuras, uvas, aceitunas,
(Forte) *gulas de mar, fortunas de las musas;*

Hay bilis en las rudas armaduras;
(Fortissimo) *han madurado todas las verduras*
y una burra hace hablar las cornamusas (p. 316).

En principio se trata de un soneto endecasílabo, es decir, que utiliza un tipo estrófico convencional. Pero las novedades aparecen en la ubicación de los acentos rítmicos. No solamente se sirve del tradicional acentuado en 6.° y 10.°; o en 4.°, 8.° y 10.° (sáfico), que eran los habituales antes del Modernismo, sino que remoza el endecasílabo italiano de la época de Boscán y Garcilaso, con los acentos en 4.° y 10.°, y las variantes en 2.°, 6.° y 10.° (heroico), ó 3.°, 6.° y 10.° (melódico). Al mismo tiempo carga estos acentos sobre la vocal U, según lo anunciado en el título: «Llave de U». Se prueba así la necesidad de la renovación del ritmo sonoro acentual para permitir los juegos de corres-

(24) Arthur Rimbaud: *Œuvres Poétiques* (París, 1964), p. 130.

pondencias sensoriales, sinestésicas y evocativas. Esto no hubiera sido posible lograrlo con el endecasílabo tradicional y rígido anterior al cambio modernista.

Para concluir este estudio analizaremos ahora una estrofa de «Tertulia lunática», una de las obras más importantes y característica de la creación herreriana:

Del insonoro interior
de mis oscuros naufragios,
zumba, viva de presagios,
la Babilonia interior...
Un pitagorizador
horoscopa de ultra-noche,
mientras, en auto-reproche
de contricciones estáticas,
rondan las momias hieráticas
del Escorial de la Noche (p. 134).

Estamos ante una décima octosilábica, en su variedad polirrítmica. Consiste en dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, según el esquema: abba:ac:cddc. Esto es una métrica antigua y tradicional, que sólo se diversifica, en parte, gracias a la polirritmia. Sin embargo, suena extraña y nueva. Profundizando el análisis vemos que el poeta repite la misma palabra al final del primero y cuarto versos, es decir, impone un fenómeno de recurrencia adicional al del ritmo acentual. Juega con sinestesias y cenestesias: «insonoro interior», «oscuros naufragios»; sugiere con el neologismo: «horoscopa»; encadena palabras compuestas: «ultra-noche», «auto-reproche»; enfrenta en antítesis «la Babilonia interior», pecadora, y «el Escorial de la Noche», de la mortificación exterior; insinúa una armonía matemática: «Un pitagorizador / horoscopa de ultra-noche». Todo esto atiende al ritmo más profundo. No sólo el aparente de la recurrencia acentual, sino el sustancial que encierra la idea, la evocación, la imagen, la «melodía ideal» de Darío, la «tonalización de la idea» de nuestro poeta.

Hasta aquí nuestro análisis de tres aspectos importantes de la obra de Julio Herrera y Reissig. No interesa un juicio valorativo o laudatorio. Sólo destacarlos, lo que, en atención a sus méritos implícitos y a la relación con la escuela modernista, significa una manera positiva de alabanza.—*MIREYA CAMURATI. Briar East, apt. «K» 212. 3346 Craig Drive. Hammond, INDIANA 46323.*

CUATRO NOTAS SOBRE ARTE

EL TIEMPO IRACUNDO DE OSWALDO GUAYASAMÍN

El pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín ha culminado, tras largos años de trabajo, una realización plástica de colosales dimensiones, especie de ilustración de un tiempo y de sus contradicciones; en ella, bajo el título de *La edad de la ira,* se ofrece una serie de testimonios de tremenda expresividad, acerca de la condición del hombre, su trágico destino y su insoslayable enajenación.

La edad de la ira no es la historia de un pueblo, de una nación, ni de una raza, aun cuando participa un poco de todas estas categorías. Es el friso inexorable de lo que ha llegado a ser la condición humana, el reportaje del dolor, la humillación y la impotencia, la crónica de los vencedores y de los sojuzgadores del hombre, y la réplica de los que sufren estas decisiones de esclavitud y de muerte.

El resultado es una terrible comedia humana, la ira del sojuzgado se transmite en la tensión de los cuerpos, en la crispación de las manos, en el gesto absoluto del que ha visto imágenes, que no olvidará nunca, y al lado de ello, el testimonio, sólo esbozadamente esperanzador del acceso a nuevas formas de conciencia, de la llegada a modernos ritmos de existencia y de convivencia, y así las manos, que se crispan, que amenazan, que nos transmite la fiera muerte de sus sueños, se vuelven en ocasiones manos que se encuentran, que afirman la futura solidaridad nueva de un mundo distinto.

Una parte muy importante de la obra va dedicada a la dura sátira del verdugo promotor del bombardeo, al que se retrata con la fría iracundia que provocan las escaladas, que unos y otros países realizan contra la seguridad de personas y de pueblos, y en este orden narrativo nos sorprende la figura del soldado, del arma, nos aterra el tanque, el avión y la persecución inacabable, pero también el retrato implacable de los hombres, que toman esas decisiones y que siembran estos desalientos.

La obra de Guayasamín es una crónica sin congoja; sus plañideras que evocan a veces las mujeres de la serranía quiteña, rara vez tienen lágrimas, como si ya sólo quedara lugar a un frío rencor, tan helador como el aliento de una montaña. Las figuras, que interpretan y viven esta edad de la ira, no pidan ya un mundo mejor, apenas lo presienten, parece como si todo lo sobrecogiera, la sensación de corresponder al dolor y a la injusticia con otros dolores y venganzas.

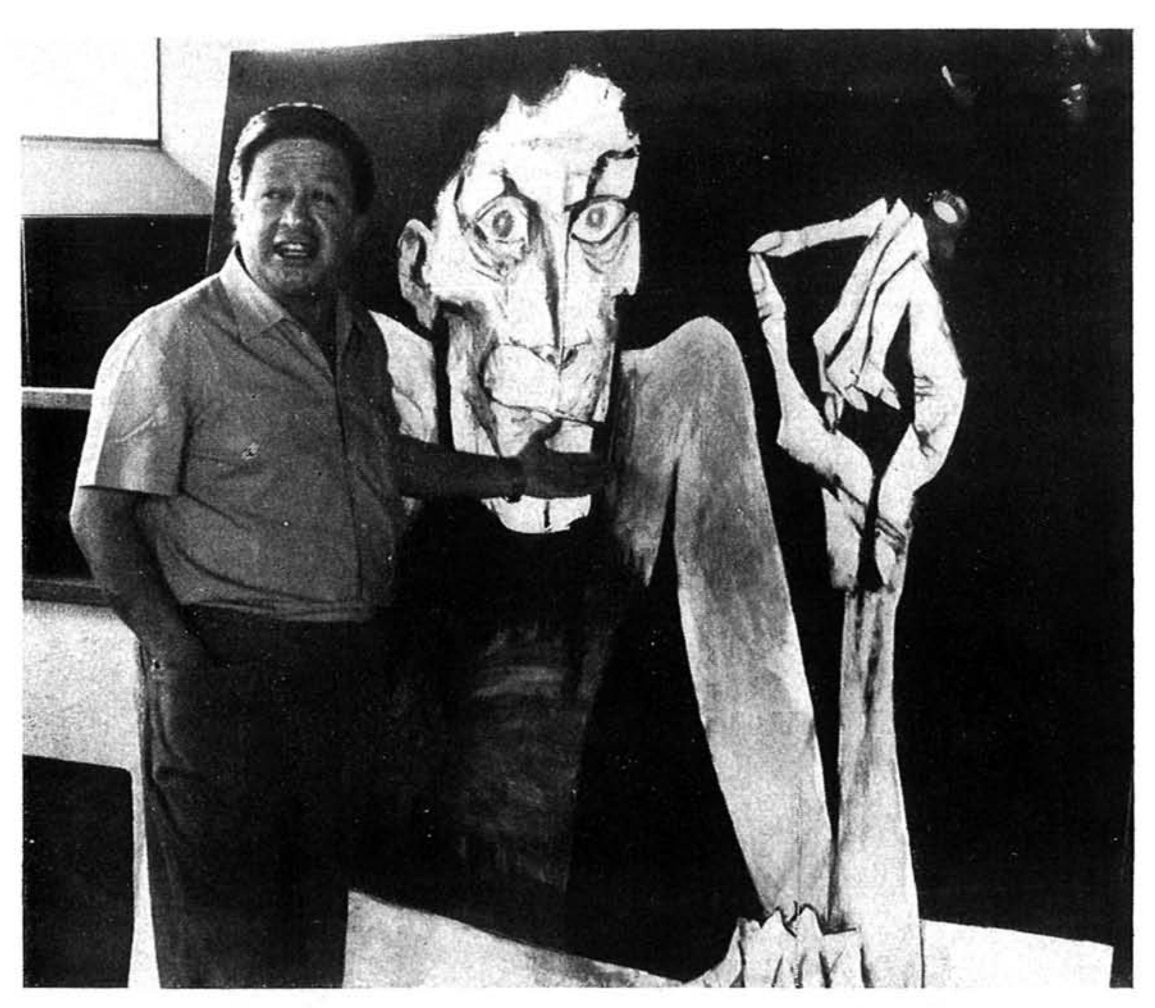
Nadie llora, y si lo hace, el llanto es como una lluvia silenciosa; el odio lo silencia todo, pero no lo inmoviliza, los gestos transmiten una sensación dinámica, una voluntad de movimiento y de cambio de un vigor tal, como pocas veces lo proporciona la pintura. Campesinos, prisioneros, víctimas de temor, destinatarios del dolor y de la muerte, nos dan la sensación, no de que hablan, como se decía del viejo y preciosista retrato decimonónico, pero sí de que se mueven con una energía, un vigor y un impulso, que son los intérpretes de nuestro tiempo.

La edad de la ira es la época del subdesarrollo, la irrupción brutal del tercer mundo, en la vieja cultura de nuestro mundo histórico minoritario y capitalista. Con ella, Guayasamín afirma algo que ya sabíamos: su condición de ser el más grande de los muy grandes pintores ecuatorianos contemporáneos, la primera figura de esa constelación en la que brillan Villacis y Viteri, Tabara y Mideros, quizá la más importante, por su solidez y por su fuerza creadora de todas las que se afirman en la zona norte de América del Sur.

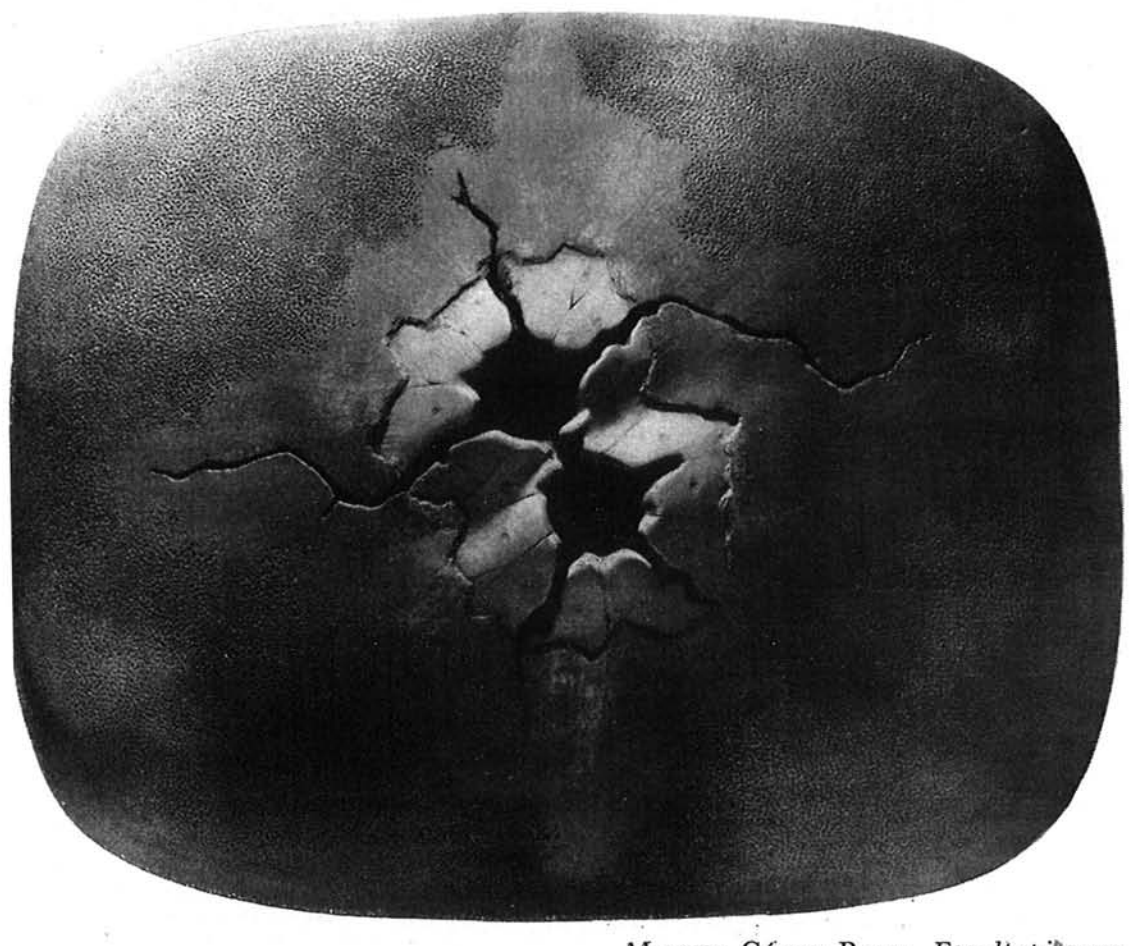
En este enorme y universal políptico, lo narrativo viene en cada momento equilibrándose por la propia materia objeto de la narración, alcanzando el equilibrio y la contextura de un clásico, porque en realidad, seguido e imitado, en Europa y América, volcando su talento en multitud de obras, que van desde el monumento público a la pequeña orfebrería doméstica, Guayasamín, equilibrado en el desequilibrio, sosegado en el torrente vertiginoso de la ira, escueto en su locuacidad, es un clásico, el equivalente de lo que puede ser una actitud clásica para nuestro mundo de paradojas y contradicciones, para este tiempo que día a día convierte lo imposible en real.

La escultopintura de Manuel Gómez Raba

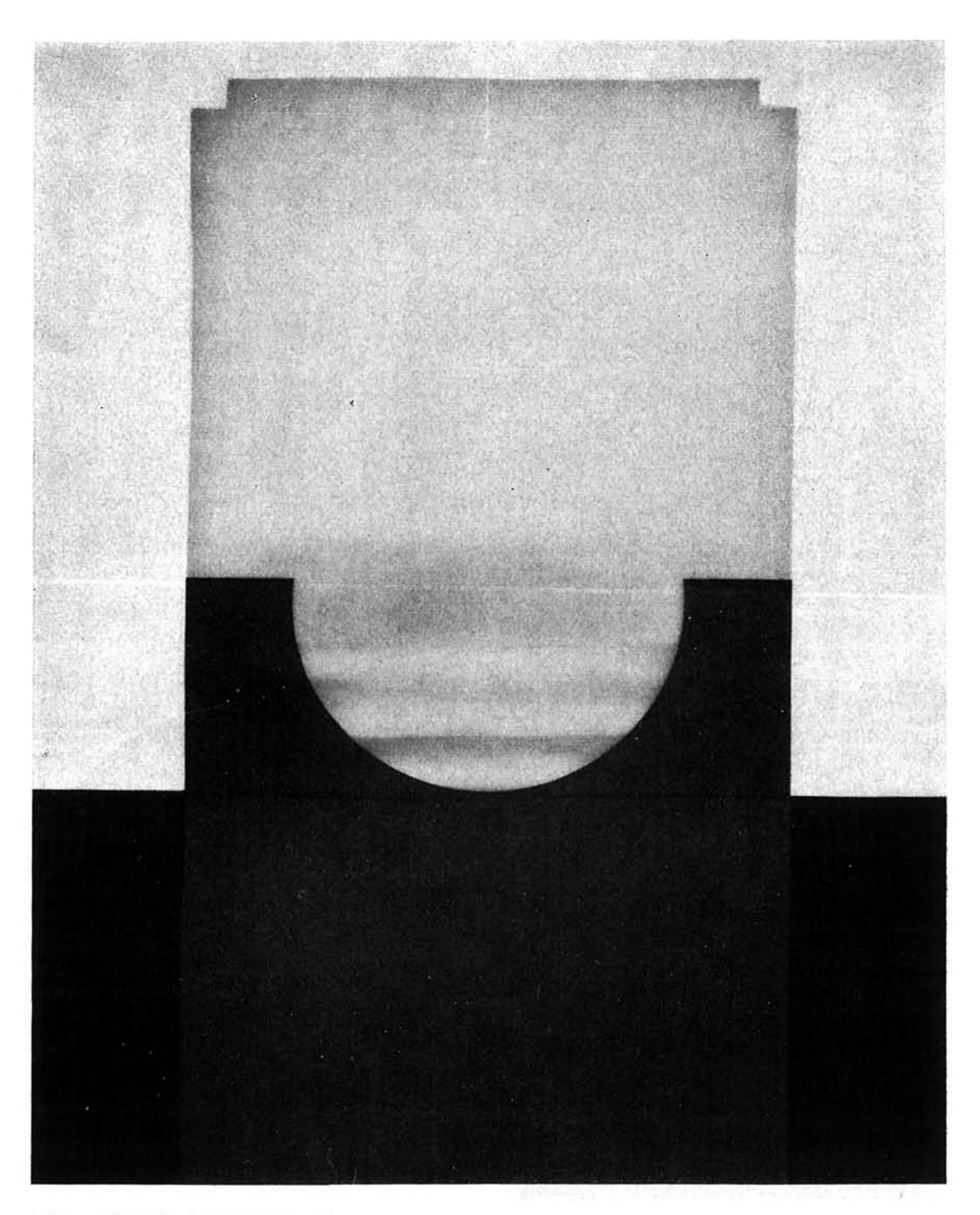
Estas obras de Manuel Gómez Raba, con las que culmina el proceso de confusión de las fronteras tradicionales entre la pintura y la escultura, ofrecen interés en dos dimensiones distintas; por una parte, en cuanto vienen a acentuar la unión de los géneros artísticos, en nuestro tiempo y el replanteamiento de un nuevo lenguaje de formas que integra todas las expresiones artísticas, de la cerámica al tapiz, pasando por la escultura, la pintura, el vitral y el grabado, en un mismo cauce de expresión. Por otra parte, estas obras ofrecen una inquietante dimensión temática; con nuevos materiales, con un estilo nuevo e impactivo, vienen a replantear una trayectoria de viejos temores.



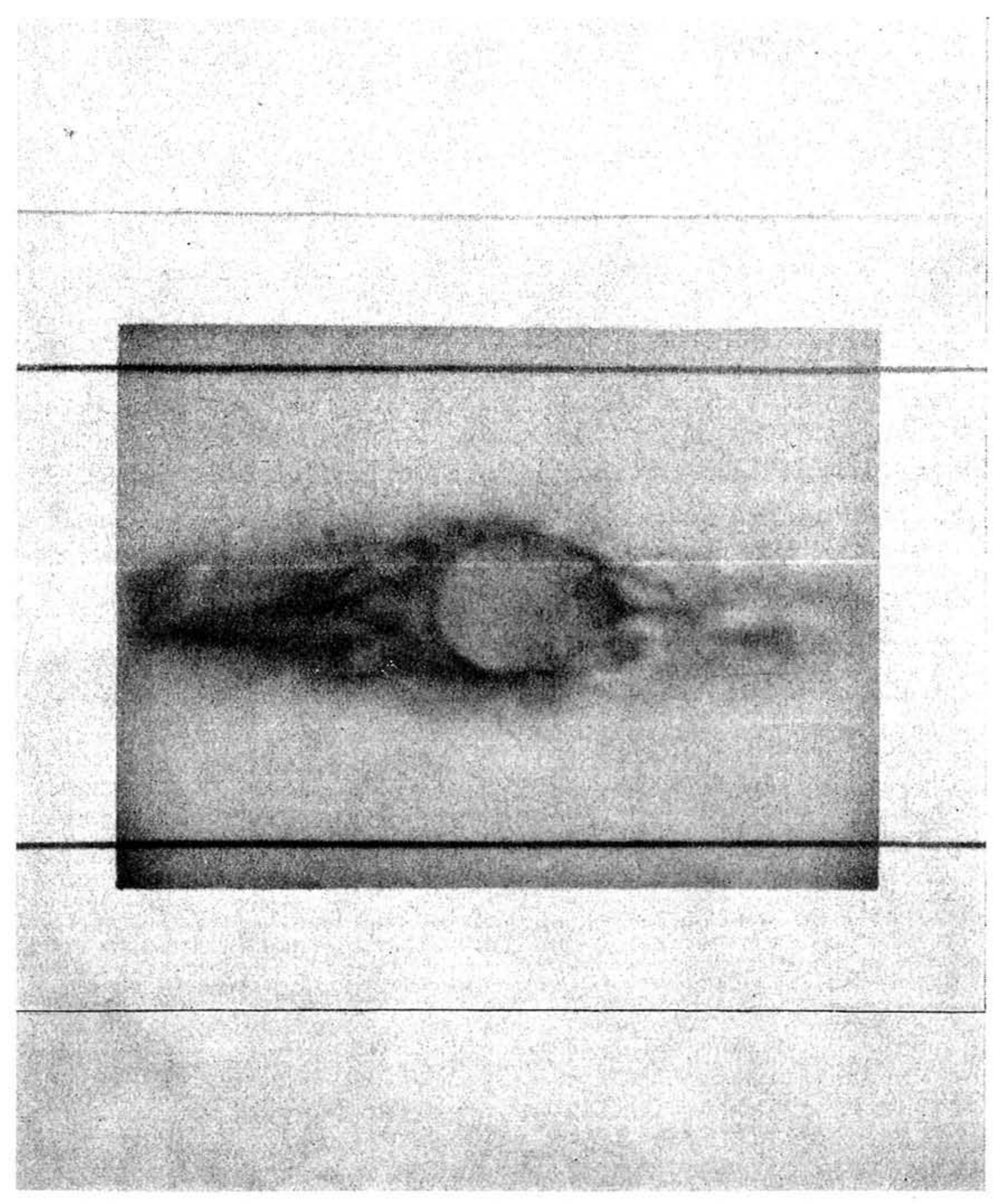
Oswaldo Guayasam´n



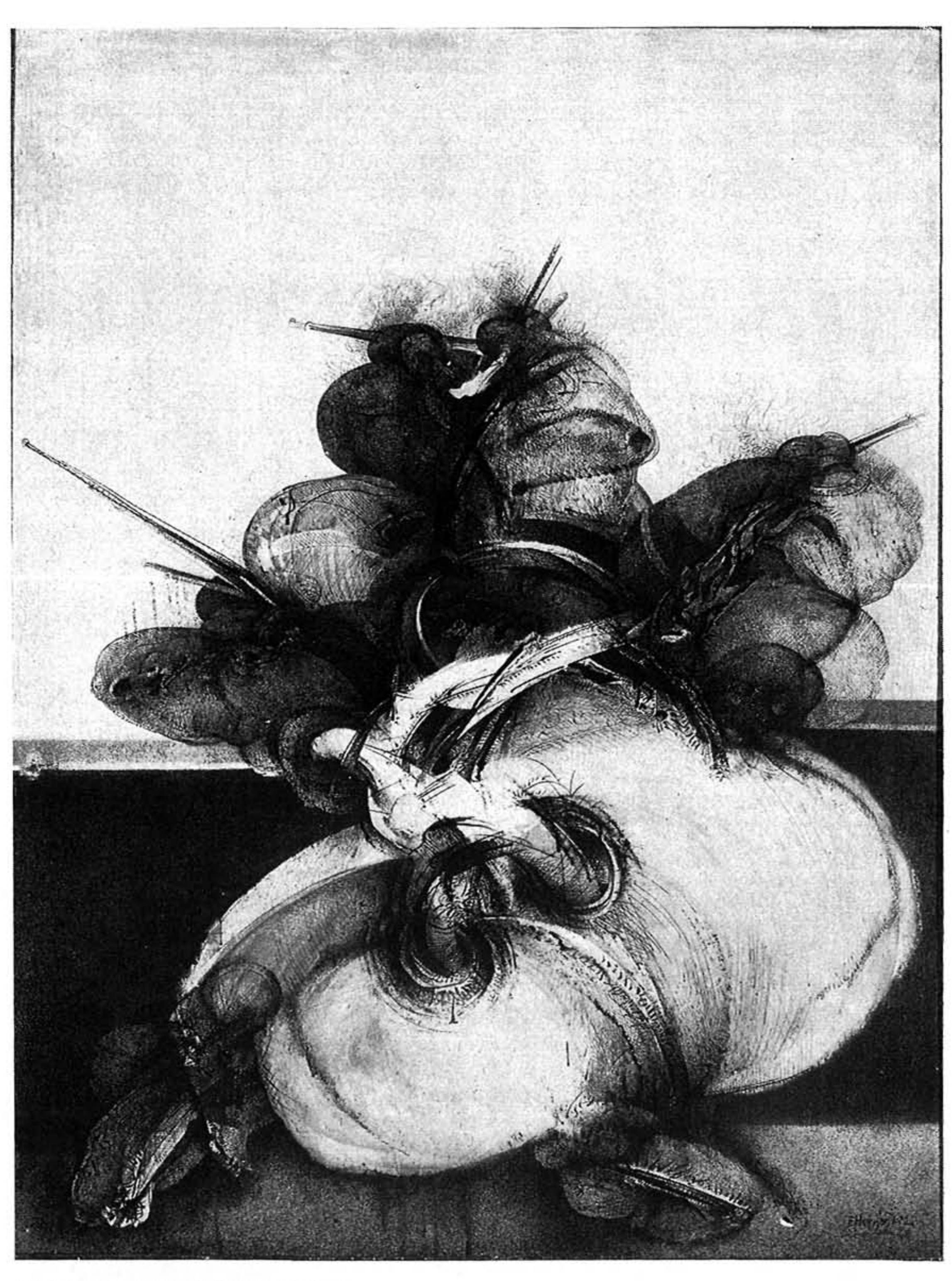
Manuel Gómez Raba: *Escultopintura*



SENÉN UBIÑA: *Integración*



SENÉN UBIÑA: *Integración con forma metálica*



FRANCISCO HERNÁNDEZ: *Dibujo*

Si en el camino del estilo nos encontramos ante un nuevo materialismo fantástico, que hunde sus raíces en viejas técnicas de la pintura y del grabado e incluso de la orfebrería, en cuanto al tema, estas obras se acercan a una poco explorada parcela del arte popular, la que comporta una referencia al miedo como forma de expresión artística. Casi no es necesario preguntarse a qué se refieren estas protuberancias amenazadoras, estas bocas de caverna, estas tremendas dentaduras, surgidas de una zoología del miedo, de una geografía del espanto.

Las escultopinturas de Gómez Raba semejan a veces barriles que parecen guardar cóleras y desdichas, toneles como báratros, de los que nadie conoce el fondo; otras veces las formas son como montañas que se abren, en hendiduras inexplicables, grietas por las que la mirada cae hasta no se sabe dónde. Todos los temores se enumeran y se convocan en un extraño repertorio; son miedos cobijados en viejas estancias, indescifrables, miedos urbanos, de calles vacías, habitadas de sombras, temores de la tierra, del bosque y el páramo, supersticiones de la colina y el valle, pánicos del mar, ancestrales imágenes del animal que tragó el barco, del habitante de la tormenta, de los dientes que emergen desde ignoradas profundidades.

Pero también estas formas, estas amenazas protuberantes, pueden pertenecer a una arquitectura que surge de otro rigor, de otro propósito constructivo, de otra necesidad, casas y fortalezas, que no sabemos dónde se elevan, pero en las que presentimos que ocurren cosas terribles. Estas son las maquetas de lo desconocido, los prototipos de un temor sin determinación y sin nombre, los rastros de un sentimiento dilatado, de angustiada inseguridad.

También pueden ser los instrumentos musicales de un insospechado apocalipsis, los tubos de órganos que llaman a juicio, los teclados en los que la providencia instaura definitivos acordes. Toda una remota tradición de la música catastrófica puede silbar, sin ruido, en estas oquedades, y encontrar en ellas sus más singulares resonancias.

Lo que es evidente, al margen de una investigación de posibles significados, es que con estas obras, al mismo tiempo llenas de la evidencia y la certeza de su propia materia y definidas por la fantasía que las rodea y las convoca, nos encontramos ante una página característica de nuestro arte contemporáneo, en la que la temática, el género, la forma, el estilo y la tendencia se conjugan y armonizan para proporcionarnos una viva experiencia, y un turbador despliegue de imágenes, por ello la exposición de Gómez Raba en el Museo Español de Arte Contemporáneo puede ser una convocatoria de nue-

vos adeptos a su arte, o una oportunidad de que se definan contradictores; lo que nadie puede negar es el carácter de espectáculo apasionante que ofrece.

Francisco Hernández, los sueños no tienen por qué necesariamente serlo

Francisco Hernández, dibujante de prodigiosa maestría, venía inquietándonos desde hace tiempo con sus representaciones abstractas, cargadas de tensión y de significado, en las que se encontraban, por un lado, una amplia vocación surrealista, y por otro, un deseo de reinventar formas no concretas que produjeran amplios repertorios de sensaciones.

Ahora el Museo Español de Arte Contemporáneo agrupa la obra más reciente de este artista con otras tres experiencias expresivas: Canogar, el grabado inglés contemporáneo, y Doroteo Arnaiz, y nos presenta una exposición que revela la mayoría de edad de una de las figuras de nuestro dibujo y pintura.

Tres temas diferentes componen esta exposición: por un lado, dibujos de meticulosa y precisa realización, que demuestran el despliegue de una experiencia; por otro, unas realizaciones de técnica mixta en las que modificando un estilo ya tradicional en él el artista incorpora formas de un carácter entre visceral y onírico de una implacable presencia. Por otro, unas realizaciones de desnudos que por color, vocación poética y soltura de la expresión evocan dentro de otro lineamiento estilístico las obras de Modigliani, figuras airosas, unas veces de sólida firmeza, otras de nebulosa traza, que entran en la mejor continuidad de nuestra pintura poética.

Unos y otros, las formas puramente abstractas y los desnudos que se disuelven en deliberada abstracción, nos revelan cuál es la característica más fundamental y más firme de este excepcional artista; una reinterpretación del sueño, partiendo quizá de la convicción de que existe en el mundo en que vivimos una serie de realidades fantásticas, una tendencia dialéctica en las gentes y en las cosas, no sólo a evadir la realidad, sino a crear territorios lejanos de ella. En este sentido, la exposición de Francisco Hernández es el descubrimiento de una dimensión diferente, de una posibilidad de la pintura por emprender su propio sueño, porque en ocasiones la pintura no es ya una forma de soñar, sino una manera de crear y de explorar territorios inexistentes más fuerte y más constante que el mismo sueño.

Hernández penetra en este universo que él mismo crea con una mezcla detonante de candidez en la indagación y de perfección téc-

nica en la ejecución, con todo ello su universo de formas no tiene el perfil de la pasión ni del delirio, sino la traza de una nueva Alicia que explorara un insólito país de maravillas por ella misma creado.

El estructuralismo lírico de Senén Ubiña

Alguien ha escrito que existen otros mundos, pero que todos están en éste; quizá sea aquí donde reside la principal característica pictórica de Senén Ubiña, creador e inventor, no de un mundo, sino de dos, que silenciosamente se enfrentan y se integran. En su anterior aparición, en la galería madrileña Biosca, hace ya casi once años, la pintura de Ubiña descubriría un universo de encuentros y desencuentros, un repertorio de misteriosas claves, válidas quizá para desentrañar otros grandes derroteros de enigmas y desconocimientos; en aquellas pinturas sorprendía el tratamiento lírico de unas formas rotundas, definidas, en las que alentaba un impulso de orden, una vocación estructuralista. El lirismo exterior y la decisión ordenadora interna se conjugaban en la oferta de una serie de colores, en el despliegue experimental de formas en las que campeaban armónicamente ensambladas la tentación poética y la voluntad de búsqueda en torno a un estilo.

Posteriormente, la obra de Ubiña ha desembocado en un estructuralismo esencial, en un tratamiento riguroso de la forma y en una búsqueda de su posibilidad de armonías, mediante la integración de diversos materiales y su contraste con diferentes tratamientos de color. En esta manera de hacer, los elementos líricos no han desaparecido totalmente; por el contrario, siguiendo una constante, que se viene dando en los grandes maestros del constructivismo español, la poesía ha buscado un camino diferente para vivir y para afirmarse, en el asiento que le proporcionaba la obra, el contraste, la yuxtaposición de planos y elementos, la armoniosa insistencia en torno al tratamiento de la simetría, daba por resultado que la obra tenía un insospechado acento poético, un perfil de humanidad, sólo descubrible por la observación cuidadosa y que, como todas las buenas cualidades de la pintura, escapaba a la mirada superficial.

En un tercer acto de esta serena aventura plástica, Ubiña nos ofrece, junto a sus creaciones, nacidas de la canalización humanizada de un impulso fundamentalmente estructural y constructivo, una, por hoy la última, etapa de su arte, que es al mismo tiempo frontera y promesa de nuevas creaciones y de nuevos afortunados hallazgos. En esta fase que ahora se despliega ante nuestros ojos asistimos a un nacimiento temático; en el fondo de unas construcciones de exigente

formalismo, que son en sí mismo sorprendentes exploraciones en el mundo de la armonía simétrica, las incorporaciones de otros materiales que templaban su frialdad, que prestaban al conjunto peculiar dimensión de sentido (han sido sustituidas por imágenes que comportan referencias inmediatas a una realidad más viva).

La primera sensación que transmiten estas nuevas pinturas del artista santanderino es la de algo que nos excluye, una insinuación que evade cualquier intento de penetración, un mundo de imágenes veladas y fugitivas, al que no podemos acceder por el camino de la interpretación, y solamente por el del sentimiento. Frente a estos cuadros experimentamos la convicción de hallarnos ante un lejano y dominado incendio, en la evidencia de una presencia que lejos de nosotros mueve y conmueve, que duele y conduele, encuadra en el rigor formalista de unas estructuras que ni siquiera intenta borrarlas. Si todo lo que sucede es sólo un símbolo, nos hallamos ante un mundo rico en acaecimientos, deliberadamente negado a la manifestación, la estridencia y el aspaviento, porque, hoy como ayer, lo que domina y afirma el hacer de este artista es la sobriedad, la serena, escueta y sosegada sobriedad con que transmite un reencuentro total con el hombre, no como tema, sino como expresión lírica.

Sólo al pintor de nuestros días le es dado, y esto aun en ocasiones, recorrer al revés el mundo de la experiencia histórica, como un lector impaciente que empezara en la última página la lectura de la novela del hombre. Esto ocurre en la pintura de Ubiña, en la que el romanticismo de las formas fue anterior en el tiempo a la exigencia de la fórmula clásica, y ambas etapas, en lugar de perderse en el tiempo, vuelven hacia nuestra época, en un inesperado movimiento de vaivén, incorporando una pedagogía de la sensación y del sentimiento, volviendo a demostrar que por cualquier camino la pintura descubre siempre que todo arte es humanidad.

Sólo aparentemente Ubiña participa del lenguaje erótico, propio de un amplio sector de nuestra convivencia. Si analizamos con detenimiento la introducción entre las imágenes veladas de sus cuadros, de la figura humana, y concretamente del desnudo, tomamos conciencia de que no hay, en ningún momento de su concepción pictórica, la decisión efectista que acompaña y define la pintura erótica de nuestros días; son símbolos antiguos de esencias y presencias, y no motivaciones surgidas de la sociedad de consumo, las que presiden y determinan la posición de estas figuras anecdóticas en una pintura de categorías. La obra de Ubiña es nuestra contemporánea, pero no nuestra cronista, no entra ni entiende en el modo inmediato en que ocurren las cosas, sino en su desarrollo esencial.

Juntas unas a otras, las obras son testigos de un paso, de una manera de afirmar decididas voluntades de estilo; desde un estructuralismo esencial, el artista ha pasado a un estructuralismo lírico; en uno y otro caso la exposición, más allá de lo ornamental, de lo decorativo, de lo que hay en ella de armonioso despliegue, se constituye en la evidencia de una doble afirmación: por un lado, dirigida a destacar el valor de la reflexión y del pensamiento en un mundo de confusión y perplejidad como el nuestro; por otro, orientada a reconocer la dimensión y la importancia de los sentimientos humanos en una época tecnológica y desnaturalizada.

Por ello estas pinturas de Senén Ubiña son afirmaciones en las que encontramos cómo a partir de una utilización exacta y técnica de la materia, el artista afirma estructuralmente su fe en la reflexión y su confianza en el destino del hombre, por ello las posibilidades de interiorizar la experiencia de los sentidos abonan una amplia gama de certidumbres, la primera de ellas, la indispensable que el espectador corroborará ante cada obra, es la de que en esta ocasión nos encontramos ante un pintor total, ante uno de los grandes artistas que convierten en sinónimo el nombre de España con el de un gran despliegue universal de la pintura contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

A PROPOSITO DE «APPROACHES TO THE NOVEL»: UNA ACLARACION HISTORICO-LITERARIA

Quisiera referirme, en esta breve nota, a una antología de ensayos teóricos (1) cuyo propósito principal es, aparentemente, esclarecer las múltiples facetas y modalidades narrativas del fecundo género de la novela realista. Específicamente me interesa el capítulo de Ian Watt (2), antiguo Fellow of St. John's College, Cambridge, y actualmente distinguido profesor de literatura inglesa en Standford University. Las conclusiones a que llega el crítico pueden sintetizarse de este modo: la novela realista moderna (ya veremos, en el curso de este ensayo, más precisamente a lo que se refiere y en qué sentidos se emplean estos términos) tiene sus orígenes en las creaciones de Fielding, Defoe

(1) *Approaches to the Novel, Materials for a Poetics,* collected and edited by Robert Scholes (San Francisco, Chandler Publishing Co., 1966).
(2) «Realism and the Novel Form», pp. 73-99.

y Richardson (siendo *Tom Jones, Moll Flanders* y *Pamela,* respectivamente, las novelas en que se centra el estudio). Por orígenes hemos de entender la introducción de determinados elementos y recursos nuevos o la depuración y refinamiento de otros ya presentes en la tradición del género. El tratamiento de esta cuestión de orígenes e innovaciones va con múltiples aclaraciones, salvedades y limitaciones, según lo requiere la amplitud y complejidad de la materia, todo ello expuesto de manera muy lógica y sistemática, a lo cual no hay nada que objetar. Ahora bien, es posible estar o no estar de acuerdo con esta tesis, parcialmente o en su conjunto. Yo, por mi parte, no estoy de acuerdo con ella, pero esto es lo de menos, ni es lo que me ha instado a ofrecer estas observaciones. Lo que me interesa proponer aquí es que no tanto en la tesis como tal, sino en la manera de plantearla y en las consecuencias implícitas en dicho planteamiento, hay una grave e incomprensible omisión.

La sección de la antología titulada *The Representation of Reality* (3) se reduce a un resumen histórico del desarrollo del realismo (lo demás trata asuntos retórico-estilísticos y no me concierne aquí) en que hallamos referencias detalladas a influencias remotas (grecolatinas, bíblicas, medievales) y recientes (italianas, inglesas y, sobre todo, francesas). La materia está muy bien organizada y dispuesta y relativamente bien documentada. Lo sorprendente es que, tratándose nada menos que de realismo, no asoma, ni siquiera en las notas marginales, una sola referencia a la literatura española. Me pareció tal la magnitud de la omisión, que releí este texto y los otros representados en la antología, pero la laguna persistió y no logré dar con el modo de sacarla de enfrente.

Como suele ocurrir al manejar antologías compuestas de capítulos sacados de su lugar de origen, fue esencial consultar la fuente (4) para cerciorarme de que estas objeciones se justificasen en el contexto de la obra completa. La lectura de *The Rise of the Novel,* que es por lo demás un libro excelente, no produjo la esperada y deseada solución del problema. Al contrario, al profundizar en el análisis, al proliferar las citas y alusiones más o menos extensas a infinitos escritores anteriores, novelistas y filósofos, de primer orden y de tercero, y al aumentar, por consiguiente, el número de las oportunidades en que bien se habría podido mencionar la influencia de la novela española de los siglos XVI y XVII, sucedió todo lo contrario: se fue ensanchando cada vez más la grieta.

(3) *Approaches to the Novel,* II, pp. 43-136.

(4) «Realism and the Novel Form» es el primer capítulo de *The Rise of the Novel* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1971), pp. 9-34.

El autor, consciente del vasto alcance de su tema y de los problemas que suscita, nos advierte en el prefacio (5) que su tratamiento es forzosamente selectivo y que, por lo tanto, no alude sino de paso a las corrientes literarias anteriores. Es necesario entender esta advertencia en doble sentido, de acuerdo al doble enfoque del estudio, que comprende, por un lado, una visión de las tres figuras centrales (Fielding, Defoe y Richardson) en su valor de síntesis, asimilando elementos introducidos en el período anterior de la tradición novelística, y, por el otro, como innovadores absolutamente originales. En el primer caso no molesta tanto la ausencia de pormenores históricos; basta, dado el contexto del estudio y sus expresadas limitaciones, que el autor nos haga saber que se trata de un proceso lento y que los novelistas que le ocupan no hicieron sino una lograda síntesis de difusos elementos ya presentes en la novela anterior. El segundo caso es otra cosa muy distinta, porque en él se alude a elementos sustantivos, no pormenores insignificantes, que determinan la estructura, los temas, la caracterización y el escenario de la novela: nada menos que la confección de la trama y la delineación del protagonista.

Se entiende, como digo, la omisión de cierto detallismo histórico concerniente a factores secundarios preexistentes y luego asimilados; hasta podríamos agradecer gustosos la omisión de un posible enfadoso catafalco de minuciosidades. La declaración, o mejor dicho el conjunto de declaraciones, que nos obliga a objetar es de otra índole y se basa en una insistente afirmación de originalidad, de innovación, que trae consigo la negación implícita de análogas manifestaciones o influencias anteriores.

Además, aun dentro de la admitida selectividad del tratamiento, no es ésta tan estricta ni es tan riguroso el crítico en su adherencia a la misma, como para que ello evite que en frecuentes ocasiones, a través de la obra, aparezcan datos y alusiones más o menos extensas a factores mucho menos significativos. En efecto, hay instantes en que el crítico se permite una rápida mirada retrospectiva. Tal es el caso al final del capítulo (6); por desgracia, aunque nos señala

---

(5) *The Rise of the Novel*, p. 7.

(6) El texto de Watt es como sigue:

«In the strictest sense, of course, formal realism was not discovered by Defoe and Richardson; they only applied it much more completely than had been done before. Homer, for example, as Carlyle pointed out, shared with them that outstanding 'clearness of sight' which is manifested in the 'detailed, simple and lovingly exact' descriptions that abound in their works; and there are many passages in later fiction, from *The Golden Ass* to *Aucassin and Nicolette*, from Chaucer to Bunyan, where the characters, their actions and their environment are presented with a particularity as authentic as that in any eighteenth-century novel. But there is an important difference: in Homer and in earlier prose fiction these passages are rare, and tend to stand out from the

el incipiente realismo de Homero, de Apuleyo, de Chaucer, Bunyan, La Calprenède, Richard Head, Grimmelshausen, Aphra Behn, Furetière y otros, falta, como el agua en el desierto, en esta heterogénea lista, un grupo de obras maestras que, se relacionan de la manera más directa con el tema del estudio, no sólo porque manifiestan una inconfundible y creciente preocupación por la verosimilitud de la narración (entre otros factores que ya señalaremos), lo cual desvirtúa en parte la declaración exclusivista de nuestro crítico, sino porque, como es sabido. estas obras influyeron directamente en los maestros de la novela inglesa del siglo XVIII.

Hay otro sentido en que también resulta lamentable y tal vez perjudicial la omisión indicada. Se trata de críticos eminentes, de gran y merecido prestigio, cuyas afirmaciones llevarán, sobre todo entre los estudiantes universitarios a quienes va dirigida la antología, el impacto persuasivo de la sagrada escritura. Es desconcertante pensar en los centenares de estudiantes cuyas lecturas se harán seguramente dentro de un marco histórico en cursos y seminarios y que, por tanto, precisarán, por encima de todo lo demás, una perspectiva histórica bien enfocada, que cerrarán serenamente el libro, satisfechos, con la plena certidumbre de que la novela realista moderna, en sus rasgos distintivos y fundamentales se remonta al siglo XVIII, y específicamente a los tres novelistas ingleses que nuestro autor propone como sus iniciadores, hecho que considera de sobra obvio, incontrovertible y comúnmente aceptado (7).

---

surrounding narrative; the total literary structure was not consistently oriented in the direction of formal realims, and the plot especially, which was usually traditional and often highly improbable, was in direct conflict with its premises. Even when previous writers had overtly professed a wholly realistic aim, as did many seventeenth-entury writers, they did not pursue it wholeheartedly. La Calprenède, Richard Head, Grimmelshausen, Bunyan, Aphra Behn, Furetière, to mention only a few, had all asserted that their fictions were literally true; but their prefatory asseverations are no more convincing than the very similar ones to be found in most works of mediaeval hagiography. Te aim of verisimilitude had not been deeply enough assimilated in either case to bring about the full rejection of all the non-realistic conventions that governed the genre» *(Approaches to the Novel*, pp. 98-99).

(7) Lo hace en estas palabras:

«There are still no wholly satisfactory answers to many of the general questions which anyone interested in the early eighteenth-century novelists and their works is likely to ask: Is the novel a new literary form? *And if we assume, as is commonly done, that it is, and that it was begun by Defoe, Richardson and Fielding*, how does it differ from the prose fiction of the past, from that of Greece, for example, or that of the Middle Ages, or of seventeenth-century France? And is there any reason why these differences appeared when and where they did?» *(Approaches to the Novel*, p. 73). Nótese que el crtico se pregunta cómo difiere el nuevo género de la ficción griega, medieval y del siglo XVII francés. ¿No convendría tanto o más relacionarlo con la prosa española de los siglos XVI y XVII? *El subrayado es mío.*

Se me objetará que en todo estudio histórico-literario de este tipo tendrán que quedar hebras sueltas, que si se le obligara al historiador de la literatura una impecable precisión en seguir las pautas retrogresivas el análisis, resultaría interminable hasta perderse en la prehistoria. La verdad es que, en este caso, no hay que ir tan lejos, porque lo omitido es una tradición próxima. No es necesario, por lo tanto, realizar un viaje milenario, sino de poco más de siglo y medio.

Con todo, el libro es utilísimo, especialmente como herramienta pedagógica, y no contiene un solo capítulo que no merezca el serio y cuidadoso estudio del que se interese por este complejo problema de la historia literaria. Y he aquí la razón de la presente nota; es evidente que la antología (aunque las fuentes sean estudios especializados) ha sido concebida, principalmente, como material pedagógico para la enseñanza de estudiantes de literatura. Esta sería su función primaria y más directa. Su alcance, empero, no se agota aquí, ni se limita en este sentido; al final del libro aparece una simpática *suggestion about further reading* (8), en que el recopilador recomienda la lectura de las novelas analizadas y luego la del resto de las obras representadas en la antología, para que se deje ver, en forma clara e integral, el pensamiento de cada autor. En cuanto a las obras críticas, suponiendo por ahora (y es mucho suponer) que los que manejen la antología se atengan a la recomendación, no puedo creer que se resuelva el problema (9).

Los estudiantes se encontrarán con libros técnicos y tratados de retórica, pero no hallarán nada que ponga los puntos y las comas en su debido lugar en cuanto a la influencia de la literatura española, sobre todo con referencia al período que nos ocupa. Evidentemente faltan aquí los excelentes volúmenes dedicados al desarrollo de la novela regional-realista del siglo XIX por José F. Montesinos, que, a mi criterio, formarían un sólido y revelador complemento a estas lecturas, amén de constituir un provechoso modo de llenar el lamentable vacío.

Nos disponemos a perdonar la común y a veces irresistible tendencia a ver lo propio con cristal de aumento. Nadie puede quejarse de que haya aquí mayor concentración en los aportes originales de los novelistas ingleses, ya que los autores de los ensayos son especialistas en literatura inglesa. También están tratados adecuadamente los realistas franceses, sobre todo Balzac, por lo menos en la perspec-

(8) *Approaches*, p. 291.

(9) Entre las lecturas sugeridas figura el conocido libro de Erich Auerbach *(Minesis)*, que no trata sino muy indirectamente el asunto que aquí me ocupa. El capítulo titulado «Fortunata» aparece en la antología (pp. 45-72).

tiva general del movimiento y teniendo siempre presente la aseveración clave, de que depende todo lo demás, que los iniciadores del realismo moderno en la novela fueron Fielding, Defoe y Richardson. A fin de cuentas, los autores de estos estudios han acometido lo que en inglés suele llamarse *a labor of love;* pues allá ellos y enhorabuena, antes bien, cien mil veces tal actitud que no el insulso titubeo del pusilánime. Además, nosotros también reconocemos el mérito y la importancia histórica de los novelistas que figuran tan prominentemente en el ensayo que nos ocupa. Lo que no se entiende tan fácilmente es que hablando de orígenes, de fuentes iniciadoras, de influencias en el sentido histórico-literario, no aparezcan en ninguna parte en esta detallada exposición de los orígenes del realismo moderno los prosistas españoles de los siglos XVI y XVII.

Se advierte aquí una doble implícita negación: de la historia como tal y de la historia literaria. Dadas las circunstancias históricas de la Europa occidental en los siglos XVI y XVII y considerando el papel que en dicha época desempeñó España, cualquier estudioso de la historia literaria quedaría mixtificado ante este secular y aparentemente insondable silencio. Es menester andar sin equívocos, porque ésta es la cuestión decisiva. Refiriéndose a la novela neopicaresca inglesa del siglo XVIII, el crítico sostiene que ésta aporta, al arte de novelar, una radical innovación, que consiste en rechazar, como materia narrativa, las tramas tradicionales, es decir, clásicas (mitológicas) y renacentistas, en favor de una nueva y fecunda fuente, la vida cotidiana, el medio ambiente social contemporáneo (10). Con ello se da a entender, por omisión

---

(10) Citamos textualmente estos pasajes de «Realism and the Novel Form» para facilitar el cotejo y para que con mayor claridad se verifique la inoportuna omisión de los novelistas españoles:

«But the absence of formal conventions in the novel is unimportant compared to its rejection of traditional plots. Plot, of course is not a simple matter, and the degree of its originality or otherwise is never easy to determine; nevertheless a broad and necessarily summary comparison between the novel and previous literary forms reveals and important difference: Defoe and Richardson are the first great writers in our literature who did not take their plots from mythology, history, legend or previous literature.

It is significant that the trend in favour of originality found its first powerful expression in England, and in the eighteenth-century.

The novel's use of non-traditional plots is an early and probably independent manifestation of this emphasis. When Defoe, for example, began to write fiction he took little notice of the dominant critical theory of the day, which still inclined towards the use of traditional plots; instead, he merely allowed his narrative order to flow spontaneously from his own sense of what his protagonists might plausibly do next. In so doing Defoe initiated an important new tendency in fiction: his total subordination of the plot to the pattern of the autobiographical memoir is as defiant an assertion of the primacy of individual experience in the novel as Descartes's *cogito ergo sum* was in philosophy.

The actors in the plot and the scene of their actions had to be placed in a new literary perspective: the plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by

incomprensible, que durante algo así como doscientos años, la tendencia al realismo, cuyo albor se manifiesta en el *Decamerón,* en Macchiavelli, en Chaucer, en los cuentos medievales franceses, en el *Conde Lucanor,* en *La Celestina,* en el *Libro de buen amor,* ha permanecido sepultada durante los dos siglos en que España fue el dominante poder político-literario en Europa. El profesor Watt ignora la existencia de un nexo *literario* que vincule a Defoe y sus contemporáneos con la tradición épico-renancentista. Lo que sí llena el supuesto vacío es, según el crítico, el nuevo método cartesiano. Es decir, no entran de manera significativa *La Celestina, El Lazarillo de Tormes,* ni el resto de la picaresca española representada por obras de figuras tan señeras como Mateo Alemán, Castillo Solórzano y Quevedo. Cosa extraordinaria, más aún tratándose de obras leídas, estudiadas e incluso imitadas por los autores ingleses que introducen la trascendental innovación. Quiera Dios que no niegue también la influencia de Cervantes. En efecto, no lo menciona en ninguna parte, ni en el tratamiento de aspectos de la novela realista en que más obviamente se podría manifestar su influencia, como, por ejemplo, en el manejo del tiempo (11). Pero dejémoslo pasar, la omisión en este caso no es tan seria porque los factores en cuestión, por importantes que sean, no constituyen la parte esencial de las supuestas innovaciones que el autor atribuye a los novelistas ingleses del siglo XVIII.

Me atrevo a sugerir que el señor Watt enturbia un poco su lente al buscar en el campo de la filosofía la solución de un problema esencialmente literario. Los antecedentes literarios más próximos a los tres novelistas ingleses referidos serían más bien Cervantes y la picaresca española y no Descartes o Locke. Importantísima, sin duda, sería la influencia de estos pensadores en cuanto se refiere al espíritu crítico, a la tendencia particularizante, protoempírica del realismo filosófico, todo lo cual es innegable, pero en lo que atañe a la confección de una novela, en las cuestiones de carácter esencialmente estético, de argumento novelesco, de estructura episódica, del héroe (o antihéroe) y su función novelesca, no puede caber la menor duda que mediaran entre las concepciones metafísicas y epistemológicas las sugerencias de una rica tradición literaria próxima y aun vigorosa.

---

general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention» *(Approaches to the Novel,* pp. 78-80).

Tendré ocasión de referirme nuevamente a estas citas más adelante. Nótese que se refieren a la confección de la trama, al nuevo prurito de verosimilitud, a la creación de escenarios contemporáneos. Lo que se sostiene en la presente nota es que el análisis de estos tres puntos esenciales en la historia de la novela moderna queda incompleto al no tener en cuenta la contribución de la novela española anterior.

(11) Véanse pp. 55 y 87, que contienen un detallado análisis de este tema, y obsérvese la total ausencia de referencias a autores españoles.

Si se nos permite por un momento el desagradable, aunque necesario, procedimiento de reducir a unas cuantas consideraciones básicas un análisis relativamente complejo, como es el del señor Watt, quedamos con que la médula de la innovación tiene dos aspectos fundamentales, a saber: primero, el uso de tramas no tradicionales (o sea, en vez de mitos y leyendas, la colocación de los personajes en situaciones y escenarios reales y el manejo de sus acciones en conformidad con lo que el autor considerase verosímil), y segundo, la delineación del héroe de acuerdo a una perspectiva histórica, social y psicológica, atribuyéndole características particulares, o sea reales, en el nuevo sentido de este concepto, en lugar de la tipificación genérica dentro de un escenario artificial, determinado por tal o cual convención literaria.

Estos elementos también constituyen la clave del estudio que Francisco Ayala hace de la formación del género picaresco (12), puntualizando el papel de dicho género en la subsiguiente trayectoria de la novela. Primero hubo de invertirse el héroe; en seguida se necesitaba un ambiente propio del nuevo protagonista ya vuelto antihéroe, con lo cual se presenta en el centro del escenario la vida contemporánea. Quedan establecidas así las dos condiciones preparatorias que nos llevarán por fin a la etapa más significativa, que es otra transformación del héroe al plano de lo que Ayala llama «personaje problemático» (13). Esto se inicia en el extraordinario tratado del Escudero de *El Lazarillo de Tormes*, en que el anónimo autor se cuida de suscitar en la imaginación de sus lectores no ya una moraleja o una caricatura corrosiva, sino un ambiente determinado por «circunstancias concretas donde surge, se mueve y comienza a bregar con el mundo esa particular vida humana que va a ser objeto de la novela...» (14), y culmina en Cervantes, abriéndose de este modo el inmenso portal de la novela realista moderna.

Los tres novelistas que el profesor Watt propone son figuras de primer orden en este largo proceso y escriben obras maestras, nadie lo niega, pero no son innovadores en modo tan determinante como afirma nuestro autor. Además, los puntos de contacto entre ellos y

---

(12) FRANCISCO AYALA: *Experiencia e invención* (Madrid, Taurus Ediciones, 1960). Véase la sección titulada «El yo autobiográfico» (pp. 127-170, y sobre todo pp. 134-135) Esta cuestión de la transformación del héroe clásico en antihéroe literario y otros detalles tocantes a los orígenes del realismo, todo muy a propósito de la presente discusión, puede estudiarse también en el interesante capítulo de Pedro Salinas («El 'héroe' literario y la novela picaresca española», páginas 58-74), que forma parte de *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, Aguilar, tercera edición, 1967).

(13) *Experiencia e invención*, p. 152.

(14) *Ibid.*, p. 162.

los escritores españoles anteriores precisamente en los detalles señalados por Watt (trama particularizada, no-tradicional o convencional, escenario contemporáneo, personajes individualizados, etc.) son tan obvios que nos resulta inconcebible su omisión.

Creo que aquí conviene hacer un cotejo de textos. Veamos estas palabras del profesor Watt:

> The prehistory of the form has commonly been envisaged as a matter of tracing the continuity between all earlier fiction which portrayed low life: the story of the Ephesian matron is 'realistic' because it shows that sexual appetite is stronger than wifely sorrow; and the fabliau or the picaresque tale are 'realistic' because economic or carnal motives are given pride of place in their presentation of human behaviour. By the same implicit premise, the English eighteenth-century novelists, together with Furetière, Scarron and Lesage in France, are regarded as the eventual climax of this tradition: the 'realism' of the novels of Defoe, Richardson and Fielding is closely associated with the fact that Moll Flanders is a thief, Pamela a hyprocrite, and Tom Jones a fornicator (15).

Lo que se analiza aquí es esta nueva modalidad, este realismo cuya supuesta originalidad no consiste en pintar ladrones, hipócritas y fornicadores, sino en otra cosa mucho más significativa en sus consecuencias, el modo de presentarlo. Notamos que van equiparados aquí *fabriau* y *picaresque tale,* lo cual indica, aparentemente, que no se distinguen en forma esencial o en nada que pueda influir en la presente tesis. Se tiene la impresión de que el crítico no se ha percatado de que, como dice Ayala, el protagonista de la picaresca española

> está ya muy lejos de ser un nombre, un tipo convencional y esquemático, la percha de donde se cuelgan tales o cuales historietas divertidas, completas y acabadas en sí propias: es, en verdad, el sujeto de un destino humano individual, cuya vida, que él nos narra en primera persona, constituye, en lugar del soporte consabido de unas peripecias que acaso se repiten de boca en boca, algo sustancial, profundo, que esas peripecias vienen a iluminar, adquiriendo en función suya un nuevo sentido (16).

En otras palabras, podemos afirmar enfáticamente que estos individuos particulares, conscientes de sí, hasta con nombres propios en vez de alegóricos o en función de algún otro tipo de simbolismo onomástico, actuando con petulancia y orgullo en un determinado am-

---

(15) *Approaches to the Novel,* p. 75.
(16) *Experiencia e invención,* p. 134.

biente histórico-social, no aparecen por primera vez en Fielding, Defoe o Richardson sino siglo y medio antes en la literatura española y, por añadidura, que esta nueva dirección no dio en callejón sin salida ni se quedó estancado el genio creador en estado de mera innovación primitiva, sino que, muy por el contrario, durante el siglo siguiente se produjo una abundante y original expansión de dicha tendencia.

Sobre este tema específico de los nombres propios se detiene largamente el profesor Watt (17), interpretándolo como una manifestación del nuevo interés de los novelistas por la individualidad de sus personajes. Esta tendencia es a la vez simplemente el reflejo en literatura de algo más básico, es decir, en palabras de nuestro autor,

> the parallel here between the tradition of realist thought and the formal innovations of the early novelists is obvious: both philosophers nad novelists paid greater attention to the particular individual than had been common before. But the great attention paid in the novel to the particularisation of character is itself such a large question that we will consider only one of its more manageable aspects: the way that the novelist typically indicates his intention of presenting a character as a particular individual by naming him in exactly the same way as particular individuals are named in ordinary life (18).

No es necesario comentar aquí esta afirmación, aunque creo que conviene notar que nuevamente el señor Watt, para explicar un detalle de técnica literaria acude a la influencia general de una tendencia filosófica, procedimiento discutible, desde luego, si bien remotamente y en cierto sentido acaso tenga razón, a pesar de la índole no-literaria de la explicación. Lo que aquí importa es que mucho más valdría que el crítico hubiera señalado la pronunciada tendencia de los personajes hispánicos a revelar plena conciencia de sí mismos, hasta con sus nombres propios, tal como se manifiesta con meridiana claridad en la picaresca española por espacio de más de siglo y medio. Mucho más valiosas habrían sido a este respecto tales observaciones que el dato indiferente y negativo de que nada análogo sucedía en Rabelais, en Bunyan o en Mrs. Manley.

Si acierta el autor de *The Rise of the Novel* cuando afirma que

> logically the problem of individual identity is closely related to the epistemological status of proper names» (19)

---

(17) *Approaches to the Novel*, pp. 82-85.

(18) *Ibíd.*, p. 83.

(19) *Loc. cit.*

más oportuno resulta lo que postula Francisco Ayala cuando, refiriéndose a *El Lazarillo de Tormes*, observa que

> el yo autobiográfico que emerge ahí con enorme energía en la primera palabra del prólogo es ya, por lo pronto, una creación genial del autor de *El Lazarillo,* quien con ella sitúa su novela en la perspectiva única de un individuo concreto para hacernos contemplar el mundo a través de su conciencia activa. Ha desaparecido el narrador impersonal, distante, objetivo. El que ahora habla nos contará cosas más o menos curiosas, nuevas o notables, que tal vez nos entretengan, que quizá nos enseñen. Pero si se apoderan de nuestra atención y llegan a apasionarnos, es porque esas cosas son el material de que está hecha su vida (20).

Vemos, pues, que varios factores, y entre los más significativos, de lo que el profesor Watt propone como innovaciones narrativas de las tres figuras centrales del siglo XVIII inglés, no lo son de una manera tan decisiva y rotunda como se da a entender en su estudio. Y aunque lo fueran, es inexplicable que no aparezca una sola referencia a antecedentes tan claros y tan directos. Me inclino a sospechar que las funestas consecuencias de este análisis se deben, en buena medida, a un descuido. De ser ésta la verdad, la culpa no es del profesor Watt, sino de la desconcertante circunstancia, conocida de todo hispanista, de que la literatura española ha sido siempre tierra virgen en que no han penetrado, fuera del mundo hispano, sino un manojo de especialistas, o bien en los contados casos en que lo han hecho ha sido casi siempre con una como endémica aversión a citarlos.

No viene al caso aquí detenernos en la intrincada maraña de causas que se combinaran en forma endiablada para darnos como resultado este molesto hecho, como tampoco lo es indagar si el problema se va solucionando, aunque sea lentamente, en la actualidad. Lo cierto es que en este caso estamos en presencia de síntomas bastante claros de que las circunstancias no han cambiado mayormente y que la cuestión queda sin resolver.—*ROBERT M. SCARI (Dept. of Spanish & Classics, University of California. DAVIS, California 95616).*

(20) *Experiencia e invención,* pp. 134-135.

TRES APUNTES SOBRE POESIA

I - La poesía natural

«No hay poema si no hay realismo interior.»

La frase que cito, tomada del manifiesto que he denominado *Introrrealismo* (1951), define el proceso creador del habla humana como expresionística de la intimidad radical; *realismo interior* es emoción objetiva. No tiene nada que ver con la introspección, desde luego. Aún menos con la sublimación. Y *poema* es la piedra de toque. No hay poema sin lenguaje. Todo radica en el lenguaje, y la frase misma «no hay poema si no hay realismo interior» sugiere la forma, no el contenido. El contenido está en la «vivencia» que es *Erlebnis* (Experiencia). El poema es un hecho testimonial del compromiso soberano del poeta con la vida. La independencia de su origen hace que sea poema, esto es, un ser autónomo vertebrado (u organizado). De ahí su pujanza comunicativa. Un poema es, ante todo, comunicación. La poesía está en todas partes y por esta razón fuera también del poema, del lenguaje. En el poema hay un fenómeno fundamental de *habla* (comunicación) bañado totalmente de trascendencia. Esta trascendencia es lo que hace que el poema sea al mismo tiempo poeta. No hay «poeta» antes del «poema». Tampoco después. El poeta (que tiene que ser un hombre o una mujer) no tiene conocimiento de lo que le pasa (ni lo que pasa en el mundo o lo que le pasa «con» el mundo) si no es *por* el poema. Y aquí toco el problema esencial de la impersonalidad. No metas en el poema lo que no tienes. Y en el poema (realización, cumplimiento) ya no tienes lo que tenías. He aquí la experiencia devenida fenomenología del lenguaje. Nadie se puede expresar en forma rica, si no formula en la expresión un estado de naturalidad. Eso es «introrrealismo» un *reflejo mágico* de la poesía natural (y aquí *poema* deja de ser algo artificial, retórico). La fórmula «realismo interior» ha de entenderse, normalmente, como «mundo interior», que es el único mundo absolutamente real —auténtico—, mientras que el mundo tridimensional de las apariencias es relativo. Este mundo absoluto, situado en el espacio interior, es una realidad del pensamiento, cuya cualidad maestra es la objetividad. El dominio de esta objetividad dista de lo «concreto» (realista) tanto como de lo «abstracto» (idealista). Es la suma, en el poema, de un «real absoluto» del oral-inefable. El resultado ha de ser una energía verbal vibratoria. La poesía natural no revela un lenguaje común, sino la expresividad propia de un lenguaje creado para la comunicación. (Yo diría para la comunicación *terrible.)* La

mística del poema (en tanto que sacrificio) es un auto-sacramental de vivencia-visión.

También dije entonces que «todo poema es un cadáver para mí». Lo que yo quería decir es que no puedo leerme *in vivo*. Esto se explica, sin duda, por el hecho consumado de la trascendencia; en el poema se confunde lo «real absoluto» con lo impersonal. Goethe es un ejemplo de poeta impersonal en sus mejores momentos. Los antiguos, el estilo chamán, lo mántrico, lo presocrático y órfico, la mística sufí, la erótica amatoria (incluidos los tres elegíacos latinos) y algunos líricos alemanes píticos alcanzaron el prodigio humano de la poesía natural que se encuentra, en estado de letargo (y en bruto a veces) en el sentimiento puro de la subjetividad de las masas alienadas, lo popular por excelencia. Esas masas compuestas por individuos que aman, sufren y están en el mundo para la muerte. No alcanzan el «realismo interior» en la expresividad creadora. Esto es una desgracia. En cuanto a los «poetas» retóricos (incapacidad para el poema), la situación no es desgraciada, sino únicamente ridícula. Hay que ser naturales (carencia de artificialidad).

II. La gran poesía. Los grandes poetas

La experiencia de Rimbaud es una experiencia de alucinación llevada al extremo. Mucho se ha hablado de «su» silencio como de un renunciamiento incomprensible, anómalo. La exageración de ese silencio sin vuelta de hoja, no podía más que sorprender a los habladores, a los que no se saben callar: los literatos. Pero Rimbaud había ya dicho todo, incluso demasiado. Todo lo que él había dicho, lo *único* que él había dicho, era suficiente, *era*. Ni siquiera el silencio añadía un ápice a aquello cuyo destino se cifraba en adelante en ser escuchado. Su silencio era simplemente no hablar más. Y estaba relacionado igualmente con sus sufrimientos morales. Mientras escribía *Una temporada en el Infierno,* declaró: «¡Mi destino depende de este libro!». Como poeta había acabado ahí. Después de su «libro negro», nada más podía decir, nada más añadir. Dijo adiós al arte. Sólo un verdadero artista sabe lo que significa esta despedida. Inmediatamente, tras desertar de la poesía, entró en la acción. Es inútil especular acerca de los dos Rimbaud: el que habló y el que calló. No son dos personajes distintos. Hay que ver un hombre que muere a los treinta y siete años. Tuvo una vida de poeta y una vida que no era de poeta, lejos del mundo aborrecido de la cultura y la civiliza-

ción. Fue un paria. Hizo frente al terror de una vida ardua hasta encontrar una muerte atroz. Esta existencia maldita, vivida y profetizada en su obra, estaba determinada por su destino de poeta. Recordemos que en su «Lettre du Voyant» denomina a los poetas del porvenir «les grands criminels et les grands maudits». Pues tal es el destino, en el mundo, de la poesía de «los antiguos dioses», los cuales cayeron enfermos en el simbolismo consumido por la fiebre romántica. Y tampoco olvidemos la experiencia anterior del cantor mágico Novalis, heredero de Hamann y de Herder, que renovó la leyenda del poeta adivino. Sin duda, en aquellos genios jóvenes la poesía era poesía de poetas. Es decir, no sólo glorificadores de la videncia extática, sino ocultistas inspirados que vivieron una Noche de Walpurgis. Antes de que llegara Baudelaire; antes, pues, de esa crisis en la que «el hacer poesía se convertía en algo imposible y criminal» y el poema «se volvía *flor del mal*» (W. Muschg), el ideal de la poesía vidente, manifestada por la fuerza creadora divina, alcanza su máxima revelación mediante «fórmulas de conjuro» y «lenguaje de los dioses», según las dos expresiones de Wilhelm Schlegal para definir lo que era la poesía en su relación con la magia: *la rama más noble de la magia.* La gran poesía, los grandes poetas proceden directamente de los antiguos. Todos los poetas auténticos se consideran continuadores de la tradición. El concepto de poesía es, sin embargo, muy complejo, y el error común en los historiadores y estéticos (ciencia literaria) consiste en comparar. La comparación se establece siempre bajo la noción funesta de que dicho concepto designa algo uniforme. He aquí lo que dice al respecto Herder: «La poesía en tiempos de Homero era una cosa diferente de la de los tiempos de Longino, aun en su concepto. También era algo muy distinto lo que se imaginaba como poesía el romano y el monje, el árabe y el cruzado, y el erudito que redescubría la Antigüedad, o en distintas épocas y naciones los poetas y el pueblo. El nombre mismo es un concepto tan desgastado y tan ambivalente que desaparece como un espejismo si no se le documenta nítidamente con casos individuales.»

De ahí viene que la poesía sea una lengua original. Por lo tanto, es negación de la cultura y negación de la historia. En cuanto poesía auténtica, se ve supeditada a las leyes intemporales. Pues como afirma Walter Muschg: «Los grandes poetas siempre han visto así la historia: como monotonía eterna sobre la cual se eleva lo imperecedero.» Y asimismo, todos los enemigos del historicismo moderno, desde Schopenhauer, vieron la mentira esencial de la historia, resaltando su superficialidad a la que oponían el sentido más profundo de los sucesos singulares del hombre, a pesar de cuya diferencia cualitativa y transformaciones (Oriente u Occidente, épocas antiguas y modernas)

reintegran una misma humanidad y conforman lo idéntico. La divisa real de la historia, dada por Schopenhauer: *Eadem, sed aliter,* legitimiza el «hombre sobrehistórico» de Nietzsche.

III. La «gran negación»

No hay que olvidar uno de los requisitos determinantes para la formación de toda *égrégore:* un poderoso choque emotivo. El propio Pierre Mabille identifica la más simple creación de *égrégore* en la pareja hombre-mujer. Otro ejemplo, más vasto y complejo, de entidades colectivas como *un sistema coherente que jerarquiza todos los valores humanos,* son las civilizaciones. Pero el acento recae —insístase en ello— en el hecho real de una comunicación del orden de la emoción y de la sensibilidad. Es pues la orientación emotiva la que rige el «estilo» de la comunidad. De este modo ha de ser definida la característica de *égrégore,* en tanto que «ser viviente». Todo grupo humano, asimismo, tiene que ser mantenido por «corrientes emotivas frecuentes». Ahora bien, el carácter puramente subjetivo de cada función psíquica normal en la máquina humana (pensamientos, sentimientos, sensaciones) actuando sin descriminación en sus respectivos procesos, provoca el despilfarro de energías centralizadas en la conciencia objetiva. Es así como hay que comprender el término *objetivo* pronunciado legítimamente por Daumal. Para ello sería necesario comprender (ante todo), por qué las trompetas de Jericó derribaron las murallas. Porque lo que salía de las trompetas era *música objetiva.* Desde Beethoven, desde la aparición del «genio» en Occidente, todo nuestro arte es subjetivo. Pero la poesía impersonal ha sonado ya en la conciencia objetiva de algunos hombres. En la época romántica se rendía culto al genio, esa enfermedad («aun para presentar al genio no lo han sabido hacer, desde hace quinientos años, sino como un doliente», Nietzsche). De igual modo, en los tiempos de Carlyle-Emerson se rendía culto al héroe en sus diferentes formas; por ejemplo, Goethe, como escritor. No sólo la noción de genio está hoy superada, sino que hasta «*el poeta-poeta* es ya una especie desaparecida» (Dionys Mascolo). Lo que sí es urgente entre los hombres es el desarrollo de las facultades hasta alcanzar la medida terrestre del hombre integral, ese *homo totus* buscado por los alquimistas mucho antes que fuera soñado por Marx. «*Ars totum requirit hominem*» (el arte requiere el hombre por entero», exclama el alquimista arcaico. He aquí el imperativo general de la expresión humana (bajo todas sus formas) que se encuentra implícito en las dos consignas igualitarias de Marx («Transformar el

mundo») y de Rimbaud («Cambiar la vida»). Todos sabemos que estas célebres fórmulas de conjuro contra la alienación espiritual del hombre, la cual le impide expresarse plenamente, ofrecen una invitación a la lucha activa por el alcance de la «verdadera vida». Y en el Segundo Manifiesto de Breton se considera esta perspectiva revolucionaria que comienza por el lenguaje, es decir «la expresión humana», siendo el problema de la acción social «una de las formas de un problema más general» de la lucha por la *vraie vie.*

Volviendo a la afirmación «iniciática» de Daumal bajo la cual se hace patente la gratuidad y el absurdo de escribir un poema sin una cierta exigencia básica (la «objetividad»), conviene recordar también la condición desdeñosa de la escritura en los surrealistas, cuya escritura exigente suprime los «momentos nulos» de la vida y prefiere «la poésie au besoin sans poèmes». ¿Para qué se escribe? Breton responde: «On publie pour trouver des hommes, rien de plus.» La inutilidad de la escritura lo mismo que la negación del genio individual es un sentido moderno que los surrealistas proclamaron gritando: «¡Nous n'avons pas de talent!».

Resumiendo: el fin de la poesía personal, el fin de los genios pequeños y grandes, el fin de la cultura burguesa de alienación, hace posible la aparición de la contracultura. Contra-la-cultura normal, ortodoxa de nuestra sociedad *antropoémica,* surge la comunidad emocional (energética) de la «Gran Negación», esto es, de la filosofía del No-Saber internacionalizado, que se anuncia con la creación de un *ethos estético,* proclamando *un nuevo cielo y una nueva tierra en el* proyecto original de la contracultura. ¿Quiénes integrarán esta «grande religión del no-saber» puesta en valor por Lévi-Strauss? No ya los clásicos «malditos» recuperados por la estructura, sino aquellos *excluidos* como desplazados, marginales. El niño en primer lugar y, junto al niño, todo el resto unificante y unificador del comportamiento humano que no tiene cabida en el sistema del *adulto* exclusivo: el loco, el héroe, el chamán, el indio, el etnólogo, el «pueblo simple», los amantes, el delincuente asocial, el inadaptado, los *hippies,* los estudiantes contestatarios, y toda la masa de sufrientes de los *bajos fondos* de la sociedad capitalista. He ahí la gente *disponible* para el surgimiento democrático de una comunidad poética fundada en un cambio social radical y no racionalizado. A ello me refiero en mi texto inicial del APO (Atelier de Poésie Ouverte), creado en Amiens en 1968 y que titulo *Taller de poesía.* Helo aquí:

«Sueño comunicarme con todos. Una especie de *jazz* de negro-espiritual, de "cante jondo". Que un montón de palabras que expresan algo más que el buenos días de los hombres en la mañana de los días

nos conduzca al borde del ansia colectiva, esta fraternidad popular. Ved: el aplauso de cualquier público ante cualquier espectáculo logrado, implica el homenaje que los espectadores ofrecen a los "autores-actores-juego". Suprimid este favor, esta aquiescencia, esta benévola colaboración; entregaos totalmente. Para que esto se realice, será necesario también "suprimir" al artista, emanciparlo de la necesidad del aplauso, del éxito, de la recompensa, del reconocimiento. No hay nada acabado, perfecto, definitivo: todo es ya conocido, archiconocido, dado y repetido. El lenguaje se modifica sólo un poco. Continuamos mostrando, produciendo. Buscamos en el paroxismo de lo original la "cosa nueva", pues el hombre exige su alimento.

¿Qué es el público? Una colectividad ambigua, despersonalizada, caprichosa; en una palabra, un niño mimado. Ya se habla del no-público. Para mí el no-público está configurado por todos los hombres y todas las mujeres sin ingenuidad. Pensemos ahora en la probable existencia del neo-público. ¿Quién? Las masas telúricas a punto de comunicar con todos los ecos artísticos del sueño colectivo reflejado en la pluralidad de formas de la actividad creadora. Un gran folklore viviente. En el arte, hoy asistimos al nacimiento de nuevas formas que dejan entrever una especie de wagnerianismo. Sin duda, el jazz va a la cabeza de las transformaciones y de las metamorfosis del espíritu contemporáneo: el estilo *funky* de Charles Mingus; el esoterismo de Sun Ra, que afirma: "Seré el primer artista que se realice a sí mismo sobre otro planeta".

¿Y vosotros, los que deseáis continuar con los pies en la tierra?»

CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80 AMIENS, France).

EL VERSO 20 DEL «CANTAR DE MIO CID»

Una nueva perspectiva

A primera vista las interpretaciones del verso 20 del *Cantar de Mío Cid,* propuestas por Amado Alonso *(RFH,* 1944, VI) y Leo Spitzer *(RFH,* 1946, VIII), parecen excluirse mutuamente. Cada crítico cree estar más próximo a la intención del juglar y al significado del verso. Es muy posible, sin embargo, que ambos estén más o menos equidistantes de una interpretación que confirmaría los esfuerzos de cada

uno, constatando que ambos tienen razón pero ninguno del todo. Esta interpretación se apartaría un tanto de la polémica lingüística; aceptando, como indica Bandera Gómez (1), que en la ambigüedad del lenguaje hay cabida para varias y diversas conclusiones, propondría una visión de conjunto, gestáltica, si se quiere, donde tanto el verso 19 como el 21 o cualquier otro contribuirán de modo directo a la interpretación, y donde el verso 20 mismo no se verá reducido a un *si* casi totalitario.

Sin desautorizar la lectura tradicional del verso 20, en 1944 Amado Alonso propone una alternativa *preferible*. Estimando, y acertadamente, que en el *Cantar* la figura del Cid no puede ser sometida a condición alguna y reconociendo que un *si* condicional en el verso 20 equivaldría precisamente a una frustración del héroe absoluto (2) —el Cid *fuera* o *sería* buen vasallo *si* tuviese buen señor—, Alonso da la siguiente lectura:

¡Dios, qué buen vasallo! ¡Si oviesse büen señore!

La posición de Amado Alonso, basada en estadísticas que muestran las preferencias estilísticas del *Cantar*, fue rebatida en 1946 por Leo Spitzer, quien veía en ella una ruptura innecesaria e indebida con un «patrón épico» medieval, dentro del cual la lectura tradicional del verso deja incólume la talla heroica de Rodrigo. El *si* va seguido, según este patrón épico, de una apódosis suprimida que deja fuera de toda posible duda la nobleza del Campeador: «... el 'si' ... de la prótasis está relacionado con una apódosis suprimida: '¡qué gran caballero el Cid [todo sería perfecto] si tuviese buen Rey' El Cid es por sí solo un héroe ideal...; pero tiene la desgracia... de que la fortuna no premie sus buenas cualidades; ese caballero no tiene soberano que le iguale en virtudes y le colme de favores («¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señor!», *RFH*, VIII, 1946, p. 134).

Se hace patente que para ambos críticos el *si* es un equivalente lingüístico o estilístico de aquel punto-fulcro que Arquímedes buscaba para sostener el universo. Esclareciendo totalmente su ambigüedad o hallando en el caos un punto fijo, sin duda que se le podría equi-

---

(1) Véase CESÁREO BANDERA GÓMEZ: *El «Poema de Mío Cid»: Poesía, historia, mito*, Editorial Gredos, S. A. (Madrid, 1969), p. 37.

(2) Ver en Alfonso la encarnación de las fuerzas de un destino que, al fin, sonríe al Cid, como sugiere Edmund de Chasca, equivaldría también a una frustración del héroe absoluto. Rodrigo así no forjaría su propio destino sino que, a lo sumo, aceptaría un papel que se le ha asignado. [Véase la observación de EDMUNDO DE CHASCA al respecto en *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, Editorial Gredos, S. A. (Madrid, 1967), p. 76.]

librar. Pero el vocablo se obstina en su ambigüedad tanto como el espacio en su movimiento; ni uno ni otro toleran el equilibrio o la transparencia.

Ultimamente la crítica ha venido asumiendo una actitud más bien ecléctica ante la complejidad y la ambigüedad del verso 20 y ante las lecturas propuestas. El ecléctico no se lanza a la búsqueda de un punto fijo, sino que intenta relacionar varios que están en movimiento: a lo catatónico se opone lo cinético. Además de este eclecticismo ante las dos interpretaciones polares del verso, y en base a él, se ha venido formulando casi imperceptiblemente otra interpretación, que aprovecha los aciertos de sus precedentes. Las raíces o bases de ésta no se encontrarán ni en el rey ni en su vasallo —polos—, sino más bien en la condición que los relaciona —los meridianos del mundo feudal: la relación casi magnética entre vasallo y señor que determina gran parte de la acción del *Poema*.

Esta nueva perspectiva no se ve en la necesidad de desmentir el si condicional o el sí optativo, puesto que examina la correspondencia entre un buen vasallo y un buen señor y no la condición de cada cual independientemente o una posible diferencia en el *quid* o *quidditas* de sus respectivas cualidades. La intencionalidad del juglar presupone o busca en su auditorio una receptividad específica, donde haya cabida para el héroe en su «bondad» plena. Así, gracias a la alquimia juglaresca, cada auditorio se convertirá en Burgos para, como Burgos, captar de manera cabal e inmediata la talla del Cid. La «bondad» del Campeador en el *Poema,* repito, no puede ser sometida a condiciones ni puede ser objeto de dudas; sencillamente existe, es, está configurada a golpes de Tizona y Colada, ocupando casi con la solidez de éstas un espacio específico, definido, el *dasein.* Asimismo, aunque merecen señalarse las salvedades que Edmund de Chasca hace al respecto (3), a lo largo del *Poema* Alfonso aparece como intachable en cuanto a encarnación de la institución suprema y nunca menos que bueno como hombre, a pesar de ser víctima en algunos momentos de un oído demasiado atento (4).

---

(3) DE CHASCA observa, y BANDERA GÓMEZ acepta, aunque no precisamente por idénticas razones, que las cualidades del Cid y de Alfonso no son equiparables. Véase «El verso 20 refleja la realidad histórica», *El arte juglaresco*, pp. 69-74.

(4) Digo «oído» y no «mestureros» ni «mezcladores» para señalar la máxima culpabilidad posible que le podría tocar a Alfonso en la obra. La necesidad de oír y la facilidad con que oye constituyen una especie de «hamartia» en el caso del rey. Aunque aquí y allá se desprende de su comportamiento un interés material excesivo para una figura cabalmente noble, él no es por naturaleza malo. Es víctima de maquinaciones políticas; y el *Poema* parece sugerir que así lo es casi irremediablemente, puesto que Alfonso al fin y al cabo es la Política. Es históricamente cierto, por otra parte, que Alfonso «oía» demasiado. Véase, por ejemplo, DE CHASCA: *Op. cit.*, «El verso 20 refleja la realidad histórica». También, en una perspectiva más amplia, se debe considerar que Alfonso era

El Cid es bueno; Alfonso es bueno, y lo serán siempre, porque ambos tienen nobles intenciones: «A lo largo del *Poema* el juglar nos ofrece amplia evidencia de cómo ve él la maldad o la injusticia, nunca como algo despersonalizado o abstracto, sino motivado siempre por una mala intención. Los malos en el *Poema* son malos aun antes de llevar a cabo sus malas acciones; son malos por su intención torcida, no por lo acertado o desacertado de sus decisiones» (Bandera Gómez, p. 40). Lo que no ocurre jamás en el *Cantar,* como se señala en la misma página citada, es que un malo se convierta en bueno (o viceversa, añadimos). A veces, sí, «los hechos pueden producir resultados imprevistos porque esos resultados los ordena una providencia superior» *(ibíd.).* O sea, no hay un causalismo riguroso en la obra, causalismo determinado *en ella* por los personajes, por todo aquello que no es esa «providencia superior». Una buena intención —propósito o solución, si se ve en el rey solamente la encarnación de la institución monárquica— puede tener pésimos resultados: he ahí Alfonso y las bodas de las hijas del Cid. Sí hay, por supuesto, una diferencia evidente en la intención con que el rey origina la acción del destierro y la del matrimonio; pero en ninguno de los dos casos se debe ver una «identificación» del rey con las fuerzas del mal (esta identificación fue sugerida por De Chasca, *op. cit.,* pp. 75-76).

Sublata causa, tollitur effectus: En el *Cantar* la posible confrontación de la nobleza de sus dos personajes claves se esquiva o se resuelve en un planteamiento prekanteano de la moral y lo ético: no hay nada bueno sin reservas en el mundo, salvo una buena intención.

Esto se desprende de la postura asumida recientemente por Spitzer y Gustavo Correa. Según este último, por ejemplo: «Lo desconcertante... en un mundo de categorías perfectas... es la situación imposible de un vasallo perfecto que ha dejado de ser vasallo de un señor igualmente perfecto... El Cid, desterrado por causas ajenas a la virtud esencial del rey y a las suyas propias, es una figura eminentemente dramática dentro de este estado de cosas... Hay injusticia, pero se trata de un elemento externo que viene de fuera y que no pertenece a la esencia de los dos personajes» («La honra en el *Poema del Cid*», *Hispanic Review,* XX, 1952, p. 109). Es decir, el *Poema* —espacio espiritual— rechaza una antigua ley de la física: en él dos objetos —los sujetos Cid y Alfonso— sí pueden ocupar un mismo espacio anímico, sí pueden compartir la misma esencia, sea bondad u honor.

---

dócil a las inspiraciones extranjeras y, por extensión, de otros, inclusive los «mestureros» de su corte. Véase Menéndez Pidal: *Miscelánea histórico-literaria,* Espasa-Calpe Argentina, S. A. (Buenos Aires, 1952), «La política y la Reconquista en el siglo XI», específicamente la p. 91.

Fue en 1946, año en que se enfrentan las interpretaciones de Alonso y Spitzer (5), que Menéndez Pidal sugirió la alternativa a las posturas puramente formales en base a una observación de sabio sentido común y de una superficialidad sagaz:

> Nos inclina a aceptar esta interpretación [la optativa] la brillante defensa que de ella hace A. Alonso, y el mismo sabor arcaico que da al pasaje. No es, empero, contundente la razón ideológica ahí propuesta contra el «si» condicional: «la frustración del héroe como buen vasallo por no tener buen señor es contraria al pensamiento poético». «Hay que tener presente que el Cid, al ser desterrado, dejaba de ser vasallo del Rey Alfonso y tenía que buscar otro señor a quien servir»; por eso el «si» condicional puede avenirse mejor con el hecho del destierro: «¡qué buen vasallo pierde Alfonso por no ser buen señor, desterrando al héroe!» *(Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario,* volumen III, Madrid, 1946, p. 1221. Texto subrayado por mí.)

Dos años más tarde Spitzer elaborará un tanto la observación de Menéndez Pidal, asegurando que «el vasallo es bueno, el rey es bueno...; lo que falta es la adecuada relación de buen vasallo a buen señor, por imperfección de la vida humana, que no es precisamente vida paradisíaca» («Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mío Cid*», *NRFH*, II, 1948, p. 15). Luego Correa (1952), De Chasca (1967), Bandera Gómez (1969) (6) y otros han añadido sus observaciones, contribuyendo todos a precisar y perfilar esta nueva interpretación, que aún no ha sido definida, estudiada o aplicada de una manera consistente.

Sólo se ha aclarado que en el verso 20 no hay necesariamente una confrontación de dos entidades a desnivel, sino la ruptura entre dos entidades complementarias y el vacío subsiguiente. No se trata de

---

(5) Nótese que Spitzer pasó inadvertido lo de la «relación» en 1946: «Quizá podría prescindirse de la elipsis si se admitiera una especie de relación necesaria o de correspondencia correlativa entre 'vasallo' y 'señor': la idea expresada por el verso sería entonces '¡qué buen caballero sería el Cid, si tuviera buen soberano!' (porque: 'sin buen soberano no puede haber buen caballero'), pero aquí estoy de acuerdo con Amado Alonso ... la idea de hacer depender las cualidades caballerescas del Cid ... de la moralidad del rey me parece contraria, ciertamente, al espíritu del *Poema*» *(RFH,* VIII, 1946, pp. 134-135). No habrá «correspondencia correlativa» entre el Cid y su señor; pero sí hay correspondencia, aunque finiquitada. Por su parte, Amado Alonso tampoco notó el hecho palpable de que el primer y gran problema en la correspondencia entre ellos era sencillamente que ésta había dejado de existir: «El hemistiquio siguiente es otra exclamación, independiente como la del primero, y en ella no se expresa una condición de negación implícita, sino un deseo contrariado de correspondencia...» *(RFH,* VI, 1944, página 190).

(6) La inclinación de Bandera Gómez a favor de esta interpretación es un tanto oblicua, ya que no se adhiere a ella, sino que no se le opone. Véase *Op. cit.*, página 43.

polos en desequilibrio, sino de falta de eje entre ellos (7). En definitiva, esta falta de eje y el esfuerzo por superarla, por reestablecer un movimiento concorde entre los polos, será a su vez eje de la obra. El Cid anda en busca del señor perdido; busca desaforadamente a Alfonso, como recientemente en el teatro de Pirandello algunos personajes han andado en pos de autor. Por un motivo u otro, justa o injustamente, Alfonso se le negó al Cid como señor; es así como la vida de éste tuvo que ser, y fue paralelamente inversa a la de Nietzsche: una línea igualmente recta, pero no de un sí a un no, sino de un no a un sí.

En la nueva perspectiva

No son los «burgaleses» ni el «pueblo» los que exclaman: «¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señore!», como en un leve descuido en la paráfrasis del verso aseguran Bandera Gómez y Joaquín Casalduero, respectivamente (8); son las «mugieres e varones, / burgeses e burgesas» (versos 16-17). La distinción parecerá pueril, puesto que, al fin y al cabo, ¿qué son esas «mugieres e varones, / burgeses e burgesas», sino los burgaleses mismos? El caso, sin embargo, sí la requiere; porque, por una parte, en los versos 16-17 se da por primera vez un recurso estilístico característico del juglar: la presentación de un mundo completo a base de lo femenino, lo pareado, lo desdoblado, etcétera (nótese inclusive cómo el juglar equilibra el orden de los términos masculinos y femeninos: «mugieres e varones, / burgeses e burgesas»). Además, este recurso es una aproximación gradual a las ventanas de Burgos, a los que exclamarán ante la tragedia del Cid y a la exclamación misma. Gracias al efecto de *close-up* producido, vamos de lo más general y ópticamente difuso —«mugieres e varones»— a lo más concreto y preciso —«burgeses e burgesas»—, participando con el Cid y sus hombres en la entrada a Burgos.

Esta gradación en lo visual tiene un paralelo de gran importancia en el plano emotivo del *Cantar:* antes de llegar al sentimiento o a la opinión de los «burgaleses», somos testigos de lo que piensan y sienten: 1) «mugieres e varones» (verso 16); 2) «burgeses e burgesas» (ver-

(7) La lectura que Alberto Manent da al verso 20 en su traducción del *Poema* al español moderno ha tomado esto en cuenta: «¡Dios, qué buen vasallo, con un buen señor!» *(Poema de Mío Cid,* Las Americas Publishing Company, New York, 1968). También lo advierte Bandera Gómez al escribir: «...el Cid no es bueno a secas, sino buen vasallo, con lo cual su bondad encaja dentro de un orden preestablecido de relaciones de tipo social, un orden cuya bondad propia puede definirse teóricamente por encima de la bondad de los individuos que lo integran», *Op. cit.*, p. 46.

(8) Bandera Gómez: *Op. cit.*, p. 41; Casalduero: *Op. cit.*, p. 47.

so 17); 3) «las yentes cristianas» (verso 29). De lo humano o social-afectivo pasamos muy gradualmente a lo cívico-racional (9).

La primera reacción de aquellos que se han enterado de la desgracia del Cid es visceral, humana: «¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señore!» La carga de este verso es casi puramente afectiva: «No se trata tanto de la expresión de un juicio, como la expresión de un estado de ánimo motivado por la presencia del héroe que sufre. La bondad del vasallo, es decir, su grandeza, su calidad heroica..., no es algo que se enjuicia, sino algo que se ve. El dolor del Cid y el rigor del rey son como el anverso y el reverso de un mismo estado de ánimo. En ese momento, el 'si oviesse buen señore'... es una expresión motivada por un movimiento directo y espontáneo de compasión» (Bandera Gómez, p. 41).

No hay juicio sencillamente porque ni hay tiempo ni ecuanimidad con qué formularlo: «tanto avien el dolore» (verso 18). Sólo hay bocas abiertas exclamando con «dolore» como campanas amortiguadas: «¡Dios, qué buen vasallo si oviesse buen señore!» A esto se debe que sean «mugieres e varones, / burgeses e burgesas», y no «burgaleses», los que pronuncian las célebres palabras. El paso de lo humano a lo cívico implica un proceso racional donde el ciudadano se va dando cuenta de las consecuencias para su «buen señore» y su Castilla de la pérdida del «buen vasallo» que es el Cid.

El elemento cívico que algunos han visto en el verso 20 no se da sino luego, al recalcarse la lealtad y el cumplimiento de un ciudadano de Burgos. Las referencias a un «Burgalés conplido» (verso 65) (10), a un «Burgalés contado» (verso 194) y a un «Burgalés leal» (verso 227), así como la constante mención de Burgos, no podían sino enaltecer a la ciudadanía toda, la estrecha familia de «Burgos la casa» (verso 62). Del epíteto se pasa imperceptiblemente al gentilicio, olvidándonos en el proceso de que, por ejemplo, Raquel y Vidas también eran burgaleses (11).

---

(9) Casalduero alude a este paso de lo personal a lo político. Véanse las páginas 47 y 53 de la obra citada. Su observación, sin embargo, admite mayor precisión: en Burgos, por ejemplo, se dará lo político y también lo humano.

(10) Nótese que se le equipara nada menos que con el Cid, «el Campeador conplido» (verso 68), enalteciéndose así aún más a Martín Antolínez. Compararlo con el Cid, más bien, ya que el epíteto de éste aparece unos tres versos después, comparar al Cid con Antolínez es subrayar de manera categórica su valor y su importancia: la imitación era, aun entonces, el mejor elogio. No deja de enaltecerlo tampoco el hecho de que el Cid lo llame «el mío fidel vassallo» (verso 204).

(11) Se es consciente de que en el caso de Raquel y Vidas no hay necesariamente una correlación entre lo geográfico y lo cívico. Como judíos podían ser habitantes de Burgos sin llegar a ser plenamente ciudadanos de «la casa», burgaleses en todo sentido de la palabra. Al encabezar la séptima serie de versos, Menéndez Pidal alude a la peculiar condición de los dos personajes, los «judíos burgaleses».

Los epítetos con que se ensalza a Martín Antolínez, así como la constante mención de Burgos, repito, facilitan un paso que realmente no tiene justificación directa en el texto. El lector parece ser invitado a concluir (o por lo menos, así concluye inevitablemente) que, por extensión o difusión de los epítetos de Antolínez, los burgaleses son «conplidos», «contados» y «leales». Visto así, la niña de nueve años es la encarnación del espíritu cívico de Burgos, «franco, fiel, fiero, sin saña», como diría Martí de Aragón. Es un civismo que reconoce la grandeza del Cid y que a la vez, por lealtad debida a Alfonso, tiene que darle la espalda (véase De Chasca, p. 74). En la tensión de un civismo dialéctico tanto como en su encarnación en una niña de nueve años (12) se cifra el patetismo del cuadro. Se nos preparó certeramente para él en un solo verso, verso magistral, que encierra en el contrapunto de sus hemistiquios la terrible disyuntiva de todo un pueblo y la tragedia de un héroe reducido a Moisés-al-revés (a su paso todo se le cierra): «Conbidar le ien de grado, mas ninguno non osava» (verso 21)

Es así y sólo así, tras esta gradación cuidadosamente eslabonada, cómo al volver al verso 20 vemos ya dos niveles, y hasta los confundimos, como han hecho Casalduero y Bandera Gómez: un nivel lacrimosamente humano y otro incipiente, secamente cívico. Y nótese que la vuelta al verso 20 es inevitable. Parece que ésa fue la intención del juglar al darle un valor único en el *Poema;* porque es, sin duda, la única exclamación de pura descarga emotiva que el Cid suscita en toda la obra (generalmente la exclamación se da en epítetos, en rezos o en interjecciones discursivas por parte del juglar) (13).

Estos dos niveles del verso hacen que las reacciones o «tonos» (como las ha llamado Casalduero) ante la desgracia del Campeador sean

(12) En *La destrucción de Numancia,* de Cervantes, será un muchacho, Bariato, el que se enfrentará a una figura casi tan imponente como la del Cid: Escipión, el industrioso general romano. También en el caso de Bariato hay una tensión: su instinto de preservación *versus* su civismo. Al fin vencerá éste al suicidarse Bariato. El cuadro de la confrontación entre éste y Escipión resulta así tan patético como el de la confrontación entre el Cid y la niña. Otro paralelo que no hay que extremar: la muerte de Bariato es, en definitiva, la negación de Numancia a cooperar en la gloria de Escipión (éste se quejará del hecho: «Con uno sólo que quedase vivo / no se me negaría el triunfo en Roma / de haber domado esta nación soberbia...»). Las palabras de la niña son, en este sentido, la negación de Burgos, aunque negación forzosa, a cooperar con las huestes de Rodrigo.

(13) Esta exclamación sólo podría ser comparada a la del verso 1.646: «¿Qués esto, Cid, sí el Criador vos salve?.» Sin embargo, la comparación resultaría más bien un contraste. Las palabras de Jimena nacen de su sorpresa (nótese la interrogación), y no ante el Cid precisamente, sino ante las tierras que éste había conquistado. En el verso 20, al contrario, la exclamación nace de la compasión de los que ya conocen la desgracia del Campeador (por la carta de Rodrigo), y nace ante el Cid, específicamente ante su condición de desterrado.

cuatro, por lo menos, y hasta cinco, si nuestra imaginación es tan «vidente» como la del Cid y la del juglar. Hay las reacciones siguientes, las tres primeras ya señaladas por Casalduero: 1) lo personal (Vivar); 2) lo político (Burgos); 3) lo familiar (Cardeña); 4) lo humano (Burgos), y 5) lo supernatural (Figueruela) (14).

El verso 20, pues, como ha observado De Chasca, es de «engañosa sencillez» *(op. cit.,* p. 74). Lo que en tiempo-fábula equivale a una gradual pérdida de cohesión en el mundo del buen vasallo-buen señor, se da en tiempo-narrativo casi repentinamente, a unos escasos veinte versos del principio (como es natural, opera aquí un factor ajeno por completo a la intencionalidad del juglar; sólo contamos con versiones incompletas del *Poema).*

Las relaciones entre el Cid y su señor se hacen caóticas; nada queda en orden, en su lugar, en armónica y natural (feudal) relación con el conjunto (15). El verso 20 es la toma de conciencia del hecho por parte del «pueblo» y, naturalmente, por parte del juglar. Este, a más de medio siglo de los sucesos, ha reconocido en el destierro del Cid graves consecuencias históricas. Pero para dar inmediatez a su fallo lo pone en boca de «mugieres e varones, / burgeses e burgesas», los testigos presenciales del hecho. Al vocalizar su juicio a través de ellos (especie de coro griego), éste adquiere su tono profético: Castilla y el rey y nosotros, dicen todos, pagaremos caro este error. Este trasfondo profético del verso 20 no debe sorprender a nadie. Encaja perfectamente con el tono profético y augural de todo el *Poema,* sobre todo del «Cantar primero». Recuérdese que continuamente, a partir de la segunda serie de versos, se anuncia el retorno glorioso del Cid a Castilla. Esta es una profecía cumplida plenamente hacia el final del *Poema,* como los versos 3722-3725 aseguran:

Veed qual ondra creçe al que en buen ora nació,
quando señoras son sues fijas de Navarra e de Aragón.
Oy los reyes de España sos parientes son,
a todos alcança ondra por el que en buena nació.

(14) El arcángel es una metáfora para la exclamación del mismo cielo. Viene a «consolar al Cid», a comunicarle el verso 20 del cosmos. Así la tragedia del Cid, como la de Cristo, conmueve a todos, inclusive a la víctima. La exclamación personal de Rodrigo ante su tragedia (versos 8-9) es un paralelo un tanto antitético (acatamiento) a la exclamación de Cristo ante la suya (protesta): «Padre, ¿por qué me has abandonado?» Es decir, tanto el Cid como Cristo tienen la capacidad o la fuerza para mover a todos y a todo, para conmover y conmoverse. Son reencarnaciones cristianas de Júpiter: *Cuncta supercilio moventis.*

(15) ¿Hasta qué punto es síntoma de esto la enumeración caótica en los versos 3-9? Indudablemente algo hay. Es curioso que Spitzer, autor de un excelente ensayo sobre las enumeraciones caóticas en la poesía contemporánea, no se haya detenido ante el particular.

¿Qué sino pura profecía es la aparición del arcángel Gabriel, guardián del tesoro celestial, ángel de la Redención y *supremo mensajero de Dios* en la mitología cristiana?

Cavalgad, Çid, el buen Campeador,
ca nunca en tan buen punto cavalgó varón;
mientra que visquiéredes bien se fará lo to.

(Versos 407-409.)

En resumen, el verso 20 es exclamación, es juicio, es profecía, es todo cuanto su ambigüedad le permite ser. Al declamarlo, el juglar lo entonaría de diversas maneras, dependiendo del momento, de su público o de su propio estado de ánimo, subrayando siempre aquel aspecto más afín a dichas circunstancias. Reducir sus posibilidades, a veces intrigantes y hasta contradictorias, a base de una interpretación exclusivista, sería truncar uno de los aciertos más denodados de la obra.—*OCTAVIO ARMAND (40-40 Hampton St. New York, N. Y. 11373, USA).*

Sección Bibliográfica

EL TEMA DE LA AMISTAD EN LAIN ENTRALGO

No hay asunto que se preste a más equívocos y ambigüedades que el de la amistad ni que sea en sí mismo más delicado y propenso a sentimentalismos fáciles. La amistad, ¿es un conjunto de conveniencias y utilitarismos recíprocos producto de las circunstancias o, por el contrario, responde a un concepto trascendido de la relación interindividual? ¿Puede la amistad objetivarse como valor en sí o sus estrechas dependencias de los azares vitales la convierten en una afectividad transitoria cuya naturaleza dinámica y cambiante impide cualquier sedimento respetable? ¿Vivimos realmente en amistad, es decir, en una amistad funcional y ejercida cotidianamente o vivimos en la abstracción bienpensante de que la idea de la amistad sirve tanto como la problemática amistad misma?

Estas son algunas de las preguntas que se me ocurren antes incluso de haber leído el importante libro que Pedro Laín Entralgo ha dedicado al tema de la amistad *, pero ya seducido por su factura y entonación. En principio me parece interesante dejar constancia de que no soy un receloso de la amistad. Sin embargo, las complejidades de la naturaleza humana y el rigor del mecanismo interno de la organización social pesan tanto sobre mí y me inspiran una desconfianza tan grande, que no tengo por menos que mostrar siquiera de pasada cierto perfil cuestionador y más melancólico que otra cosa, lo cual redunda, naturalmente, en beneficio de la expectación con que debemos recibir el esfuerzo de Laín Entralgo, cuya biografía —médico, historiador de la Medicina, antropólogo, autor de ambiciosos estudios, entre los que cabe destacar *Teoría y realidad del otro, La generación del noventa y ocho, A qué llamamos España*— asegura el máximo rigor en la dilucidación del tema, ya que Laín, como saben bien sus lectores, peca incluso de insaciabilidad investigadora por cuanto somete la historia, la cultura y el conjunto de las meras designaciones lingüísticas a un desglose protógeno y metafísico que conduce generalmente a la posesión de un método del saber totalizador evidenciado

* Pedro Laín Entralgo: *Sobre la amistad.* Selecta de Revista de Occidente. Madrid, 1972, 380 pp. (Conmemorativo del Año Internacional del Libro.)

en la exposición histórica, filosófica, personal y de otras disciplinas coadyuvantes, tales como, llegado el caso, la psicología o la patología.

El método seguido aquí, en efecto y fundamentalmente, estudia el tema de la amistad desde la vertiente histórica para poder a continuación formular una teoría donde ya se funden las consecuencias historicistas con nuestro tiempo y las interpolaciones personales del autor. El punto puro de partida, la incitación intelectual y entrañable, proviene de dos citas antiguas (que la realidad se ha encargado de actualizar) debidas a Aristóteles y a Cicerón que expresan, por un lado, la necesariedad inapelable de la amistad en la vida, y, por otro, que el mundo se halla menesteroso de amistad.

De modo que lo que acomete Laín en la primera parte de su libro es la historia de la amistad, desde la Grecia clásica a las vicisitudes poskantianas de este sentimiento, pasando por el cristianismo. Como el lector comprenderá, es imposible detenerse en la concepción particular que Platón, Aristóteles y Cicerón, como representantes del mundo antiguo, o Tomás de Aquino, como símbolo de la amistad en su sentido cristiano, o Kant, como ejemplo de nuestro tiempo, tenían de la amistad y que Laín estudia a fondo desbordando muchas veces el propósito inicial para testificar sobre la estructura sociológica y cultural de las distintas etapas, en su acepción amplia y sin cortapisas. Sólo diremos que el esfuerzo no es estéril y que nuestro autor brinda conclusiones a cada paso, si bien éstas denotan la inclinación entrañable del investigador por allegar razones y juicios demostrativos de la existencia virtual de la amistad, mientras que otras actitudes diríamos menos favorables y «constructivas» —la de los positivistas, por ejemplo, con Augusto Comte a la cabeza— le merecen menos respeto, si bien es una prueba de probidad moral hacerlas constar, así como dilucidar las aportaciones de Marx en la historia de la humanidad —movilización del proletariado, su concepción del trabajo, su interpretación de los datos sociológicos—, aunque finalmente se considere que en el marxismo no tiene ningún puesto «la relación interhumana tradicionalmente llamada *amistad*», tema interesantísimo al que Laín dedica algunas páginas cargadas de sugerencias.

Una sentencia de Zaratustra («Hay camaradería. ¡Ojalá un día haya amistad!») es para Laín, con ciertas reservas, la clave de todo lo que tras la muerte de Kant ha acontecido en el planeta. Se refiere —lo decimos aproximadamente— a que Nietzsche «descubre a su alrededor el resultado a que ha conducido el imperio creciente del *espíritu objetivo*» (o la obra común de Hegel, Comte y Marx), en relación con el tema de la amistad, sobre el que conviene recoger la siguiente buena precisión de Laín: «nuestro tema es -dice- la historia

del *pensamiento* acerca de la amistad, no la historia de la *realidad factual* de ella». Lo que se ha pensado de la amistad, no lo que la amistad haya sido. Esto justifica que, según me pareció en una primera ojeada, no se dedicara especial atención al impacto que las dos guerras mundiales tuvieron en el entramado de la amistad.

La segunda parte del libro de Laín Entralgo empieza contemplando la amistad por todo lo que ella no es, la camaradería, la simpatía social, la tertulia, la projimidad y el enamoramiento, aunque la amistad en «sentido estricto» se pueda fundir a todo esto. ¿Qué es la amistad, pues? Laín primero define y luego reflexiona sobre el contenido y la lógica de la definición. Hela aquí: «La amistad es una comunicación amorosa entre dos personas, en la cual, para el mutuo bien de éstas, y a través de dos modos singulares de ser hombre, se realiza y perfecciona la naturaleza humana.» Desglosa la frase en cinco conceptos, cuyo análisis conduce a quintaesenciar la amistad como «la donación de una parte de la propia intimidad; por tanto, en *el ejercicio de la confidencia*», capítulo que constituye uno de los más bellos del libro por sus implicaciones poéticas y comunicativas.

La definición metafísica de la amistad, atenida a la trayectoria zubiriana, se estructura como «una comunión interpersonal y amorosa mía *con* otro hombre, nacida *desde* nuestra común situación y nuestro común fundamento, realizada tanto *para* y *hacia* nosotros mismos como *para* y *hacia* todos y constituida *en* lo mismo», fórmula veraz que lleva a Laín a preguntarse, por otra parte, en problemática que yo extracto, pero que en el libro se desarrolla racionalmente, si de ahí resulta, por ejemplo, imposibilidad amistosa entre un cristiano y un marxista, o si «la realidad de la relación política debe ser entendida en términos de amigo-enemigo». La respuesta es no.

Otra de las perspectivas fija con detalle la influencia *adjetiva* que las principales determinaciones típicas de nuestra personalidad, la edad, el sexo, la raza, el temperamento o biotipo y la situación histórica ejercen sobre la real configuración de la amistad. Señalo como del mayor interés todo lo relacionado con la amistad entre el viejo *(no decrépito)* y el joven, que pertenece a la irresuelta y siempre en crisis discusión de la problemática generacional.

El nacimiento de la amistad, su evolución y conservación llevan al epílogo de esta magnífica y apologética obra, donde, sin merma de reconocer «la evidente miseria moral que me rodea» el autor localiza en la sociedad empírica la vigencia del sentimiento amistoso y lucha para hacerlo prevalecer, y también sale al paso en el epílogo citado,

de que su nutrida reflexión pueda ser tachada de «idealista», «culturalista» o «anacrónica»: una consciencia más que añadir a los méritos de *Sobre la amistad* ya que si alguna persona conoce bien las deficiencias del idealismo, esa persona es Laín Entralgo. ¿Se puede conocer a fondo la inoperancia del idealismo y ser al mismo tiempo y *honestamente*, idealista? No parece posible. El crítico fácil que atrape la pista facilitada en el epílogo deberá atarse bien los cordones para acceder a mínimas designaciones. La madurez y perspicacia e intensidad de trabajo en Laín Entralgo ofrece pocas fisuras en orden a una impugnación.

De todas formas, el problema principal que yo advertiría es si realmente la amistad —una vez considerada la enorme complejidad que su génesis, desarrollo, establecimiento y ulterior necesariedad exige, según el esquema tan perfectamente construido del propio Laín— sigue constituyendo un tema que pueda evadirse o no quede inmediatamente enjugado en las primeras y básicas disciplinas y leyes de relación social —el trabajo, el instinto, las apetencias, la agresión, el dolor, la muerte—; es decir, la funcionalidad inicial podría no ser la amistad, sino que ésta surgiría como función delegada una vez mezclados en el juego los citados imperativos de la existencia humana, a los que sabemos absolutamente tiránicos. La obra de Laín Entralgo señala en la constitución del hombre un momento transempírico, «al cual hay que referir el origen de la libertad», o sea que la persona humana es algo más que un rol histórico-social.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

JACINTO GRAU: *Teatro selecto.* Edit. Escelicer, S. A. Madrid, 1971.

Al cuidado de Luciano García Lorenzo, profesor de la Universidad de Madrid, aparece esta edición de un dramaturgo casi olvidado, injustamente, entre nosotros. En espera de sus obras completas, los cinco textos incluidos en este grueso volumen, de más de setecientas páginas, son una importante aportación a nuestra bibliografía, al rescate imprescindible de un auténtico escritor dramático. Pero además, a los textos íntegros de *El conde Alarcos, En Ildaria, El hijo pródigo, El señor de Pigmalión* y *El burlador que no se burla* precede un amplísimo, documentado estudio sobre el teatro de Grau, en el que García Lorenzo ha condensado sus años de trabajo sobre el drama-

turgo barcelonés, sus anteriores publicaciones sobre diferentes aspectos de su obra, y que se erige, con sus casi noventa páginas, en introducción indiscutible, fundamental, a la obra de quien es uno de esos dramaturgos «difíciles», en choque perpetuo, al no transigir con las pétreas estructuras de nuestro teatro comercial.

Incluye también Luciano García Lorenzo, a continuación de su estudio introductorio, una bibliografía, dividida en dos partes: la primera, correspondiente a las *obras* de Jacinto Grau, subdividida a su vez en «obras dramáticas» y «obras no dramáticas»; la segunda, sin duda la más completa que pueda hoy encontrarse, una «bibliografía crítica» sobre Grau, que se convierte, por supuesto, en ayuda básica para cualquier futuro investigador.

Acaso por haber coincidido ambos volúmenes en su aparición, falta en esta bibliografía el segundo tomo de la *Historia del teatro español,* de Francisco Ruiz Ramón (Alianza Editorial, núm. 339, Madrid, 1971), dedicado por entero al siglo xx. En el capítulo III, «Innovadores y disidentes», y en tercer lugar, tras Unamuno y Valle-Inclán, y precediendo a Gómez de la Serna y Azorín, coloca Ruiz Ramón a Jacinto Grau, añadiendo a su nombre y fechas de nacimiento y muerte estas palabras: «o la disconformidad». En una de sus notas Ruiz Ramón apunta la naciente revalorización del teatro de Grau, citando el trabajo del mismo García Lorenzo «Los prólogos de Jacinto Grau» (CUADERNOS HISPANOAMERICANOS núms. 224-225, agosto-septiembre 1968) y el de Gerardo Rodríguez Salcedo (incluido, naturalmente, en la bibliografía de *Teatro selecto...)* «Introducción al teatro de Jacinto Grau» *(Papeles de Son Armadans,* XLIII, 1966, pp. 13-42).

Lo primero que señala Luciano García Lorenzo en su «Introducción» es que «desde 1935 no se ha estrenado ni repuesto nada en España»; pero más aún: «... de Jacinto Grau, desde 1930, sólo se ha publicado en España una obra: *El señor de Pigmalión*» (en el volumen *Teatro inquieto español.* Aguilar, Madrid, 1967). El hecho es revelador más que de indiferencia, casi de fobia por un autor que puede ser calificado de «maldito». No debe extrañarnos mucho: Angel del Río, en el tomo II de su *Historia de la literatura española* (edición revisada, New York, 1963), dedica a Jacinto Grau y su teatro diez líneas escasas (p. 282, *op. cit.),* sólo tres líneas más que Juan Hurtado y Angel González Palencia en su *Historia de la literatura española* (tercera edición, corregida y aumentada, Madrid, 1932, p. 1002), cuando la bibliografía de Jacinto Grau contaba con obras como *El conde Alarcos, En Ildaria, El hijo pródigo, El señor de Pigmalión* (publicada en 1921, que ni siquiera es citada en esa tercera edición, de 1932,

de la «literatura...» de Hurtado y Palencia; lo mismo que sucede con *El burlador que no se burla,* aparecida dos años antes, en 1930, de dicha reedición); es decir, las cinco importantes obras incluidas en el volumen que comentamos, más otras muchas, si no estrenadas, sí publicadas ya en esa fecha. Distinto, por fortuna, es el enfrentamiento con la obra de Grau de Angel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española.* Un epígrafe le dedica: «El valor aparte del teatro de Jacinto Grau», con esta importante afirmación inicial sobre el dramaturgo barcelonés: «... es en el teatro contemporáneo un valor realmente excepcional. Posee el sentido inteligente de los grandes mitos dramáticos y poéticos y sabe reanimarlos con un soplo de vida actual»; y un poco después añadirá: «Grau es un autor inteligente, que adivina los choques pasionales, los motivos eternos de amor y dolor» *(op. cit.,* pp. 427 y 428 del tomo III; cito por la quinta edición, Barcelona, 1957). Y otra excepción es Gonzalo Torrente Ballester, quien, aun señalando aspectos negativos—en su opinión, al menos—del teatro de Jacinto Grau (por ejemplo, su «diálogo literario en exceso», su renuncia «a todas las convenciones teatrales, así a las respetables como a las deplorables»), destaca los «problemas trascendentales» de su dramaturgia, su preferencia por «los grandes temas, los temas conmovedores y patéticos, los que implican aspectos radicales del destino humano»; su condición de *artista* al encararse con la obra teatral, de donde deriva—sigue Torrente—, sin olvidar la representación y la interpretación, sin olvidar y no hacerle concesiones al público *(Panorama de la literatura española contemporánea,* Madrid, 1956, páginas 212-215).

La vida de Jacinto Grau, desde su nacimiento, en Barcelona, en 1877 hasta su muerte en Buenos Aires en 1958, es condensada hábilmente en la «Introducción» y va seguida de un muy interesante apartado, el titulado «Un difícil carácter», pues ese carácter, esa forma de ser entre noble y vanidosa, entre sincera y protestona, influyó también en el destino de su producción dramática cara a la representación, a las empresas y los actores; pero se deja bien claro su recuerdo y amor de España en el destierro, como lo prueba este párrafo de una carta de Grau a Ricardo Orozco, que García Lorenzo reproduce, junto a otros: «... Y perdone, perdone que esta vez le haya hablado tanto de mí, de cosas tan subjetivas. Explíqueselo por la sed de España. Muchos años, ¡más de quince!, fuera de ella... ¿Quién resiste a un desahogo? Perdone, repito. No lo haré más» (del artículo de Ricardo Orozco «Jacinto Grau, íntimo», publicado en *Insula,* número 264, pp. 11-14). Por ello es muy acertado que a continuación incluya el poema de Rafael Alberti «Coplas a la muerte de don Jacinto Grau», aparecido en *Pro-*

pósitos, de Buenos Aires, el 20 de agosto de 1958, es decir, seis días después de la muerte del dramaturgo:

....

5

Porque debiste expirar
en esa cama hoy vacía
del otro lado del mar.

....

7

¡Muerte de los desterrados!
Su tierra en el corazón,
bajo los ojos cerrados.

En los apartados siguientes de la «Introducción»: «El caso Grau» y «Grau ante el teatro de su tiempo», Luciano García Lorenzo se enfrenta con la figura del escritor en su tiempo, con su afán de renovar la escena española, pero al mismo tiempo volviendo la espalda al público, no aceptando «ninguna de las fórmulas existentes». Los prólogos a sus obras, ya estudiados con anterioridad a esta edición por el propio García Lorenzo (como más arriba se ha indicado), imprescindibles para conocer su estética teatral, su actitud ante la dramática española contemporánea suya, para la que no ahorra los más duros juicios, son citados frecuentemente en esta «Introducción» con elocuentes párrafos, dirigidos a los empresarios, los actores, los críticos, los autores y el público. Uno solo puede servir de muestra más que expresiva; procede del prólogo a *El burlador que no se burla* (Madrid, Editorial Mundo Latino, 1930), y la rotundidad y valentía de sus palabras no pueden ser mayores: «... Hay sólo una congestión de estupidez y un *clan* de autores militantes, cerrado a todo temblor y curiosidad, que arrastra otro *clan* de actores y empresarios con una identificación aterradora, sin otro fin que el de un simple negocio rutinario y limitado.»

Los tres apartados que siguen probablemente constituyen la parte medular de este largo e importante trabajo; sus títulos hablan ya de su importancia: «La estética teatral de Jacinto Grau», «La técnica dramática de Jacinto Grau» y «Lengua y estilo dramático», y ocupan desde la página 27 hasta la 51. Utilizando la escasa bibliografía existente (pero en la que destacan dos trabajos fundamentales: el ya citado de Rodríguez Salcedo y la tesis presentada en la Universidad de Wisconsin de Oscar Fernández) y muy especialmente al ocuparse

de la «estética teatral», los prólogos del propio Grau, Luciano García Lorenzo realiza un erudito, minucioso y sensible trabajo sobre facetas tan destacadas en el autor de *El señor de Pigmalión,* sobre aspectos tan primordiales para el asedio honesto y eficaz de un autor teatral. Y su interés, su justa reivindicación por y de Grau no le lleva nunca a cegarse en los elogios, a escribir una apología; pero trata de distinguir los aciertos de los errores, y al salir al paso—esperemos que ya definitivamente—a los juicios atropellados, a las «críticas en bloque», sin matizar, sin voluntad de equilibrio; y así escribe: «...el lenguaje de Grau no es en muchas de sus obras lenguaje dramático o, al menos, no es la lengua más apropiada para el tema desarrollado y los personajes puestos en escena, y decimos en muchas de sus obras porque en otras Grau acierta plenamente, y lo que no se puede pedir es un lenguaje realista a una pieza de pura imaginación, lejos en el tiempo y en el espacio» (p. 43).

Luciano García Lorenzo estudia a continuación los principales temas de la obra de Grau y las más importantes de sus obras, especialmente las cinco incluidas en su selección; merece ser destacado el paralelo establecido entre *El hijo pródigo,* el más considerable drama bíblico de Jacinto Grau—y con *El señor de Pigmalión,* una de sus obras preferidas—, y la novela de Unamuno *Abel Sánchez,* publicada en 1917, el mismo año que Grau escribió *El hijo pródigo* (estrenada en Madrid en 1918). Y llega García Lorenzo a la conclusión de que Grau no imitó a Unamuno, recordando que de 1903, en que escribe *La redención de Judas,* su segunda obra dramática, viene el interés de Grau por los temas bíblicos, resumiendo que «una vez más Grau acierta con el tema y acierta con su desarrollo; acierta porque Grau estaba al día de lo que se discutía y escribía en la España y en la Europa de entonces; acierta con *El hijo pródigo,* como ya lo había hecho en 1913 con *Don Juan de Carillana...*»; y más adelante: «... con *El señor de Pigmalión,* obra paralela temáticamente a los *Seis personajes en busca de autor,* de Pirandello, y escrita precisamente el mismo año, 1921». Para esa relación Unamuno-Grau tiene muy en cuenta el fundamental estudio de Carlos Clavería «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno» (en el libro *Temas de Unamuno,* Madrid, Gredos, 1953), que cita en una larga nota, y también recomienda para el tema el libro del propio Grau *Unamuno, su tiempo y España,* publicado en Buenos Aires en 1946.

Otro de los apartados más largos e interesantes de esta última parte de la «Introducción» es el titulado «El tema de Don Juan», pues en él estudia, relaciona y diferencia las dos obras escritas por Grau sobre el personaje y el mito; la segunda, y la más importante, *El*

burlador que no se burla es la quinta incluida en el volumen, la que lo cierra. No deja de citar García Lorenzo en esta parte de su estudio a Gonzalo Torrente Ballester, quien ha dedicado una preferente atención en su *Teatro español contemporáneo* a «Los Don Juanes de Jacinto Grau», como titula el apartado II de su ensayo *Don Juan, tratado y maltratado,* en cuatro apartados y dos apéndices, y que supone una severa crítica del tratamiento de Don Juan y el donjuanismo en la dramática de Grau, porque para Torrente Ballester el Don Juan de Grau «no nació de una intuición amorosa, sino de una intelección; está construido desde fuera y rodeado de hojarasca ideológica». García Lorenzo apunta que esa «hojarasca ideológica» sólo se encuentra en el cuadro tercero, una de las siete partes en que está dividida *El burlador que no se burla,* y destaca su dinamismo, su irreflexión, tan característico del Don Juan, recordando palabras del profesor Valbuena Prat en su estudio «El teatro de Jacinto Grau y su situación especial» (en el tomo VI de la *Historia general de las literaturas hispánicas,* Barcelona, 1967, pp. 165-169): «...viene a ser como una réplica de la negación del mito, una nueva defensa renovada de la fuerza primaria y biológica de la atracción varonil, lanzada como una ráfaga de sugestión sobre la mujer».

El interés de las cinco obras de Grau incluidas en esta edición constituye por sí solo—aunque la importancia del prólogo lo aumenta— atractivo más que suficiente para hacer recomendable este volumen. Dadas las limitaciones de espacio, y por ser las otras obras más conocidas y estudiadas (dentro, naturalmente, de lo poco conocido y estudiado que es y está el teatro de Jacinto Grau), prefiero detenerme, y con ella cerrar estas líneas, en ese sugestivo texto que es *En Ildaria,* obra de 1913, estrenada en 1917, muy estimable aportación al teatro político español. García Lorenzo había visto ya la relación que puede establecerse entre el texto de Grau y *Un soñador para un pueblo,* de Antonio Buero Vallejo, una de las pocas piezas fundamentales de nuestro teatro de posguerra. Es evidente también, como se señala en la «Introducción», que *En Ildaria* «tiene como fuente inmediata *A enemy of people,* de Ibsen, dramaturgo al que conocía muy bien Grau. La soledad del protagonista, la cobardía y el abandono de los más modelan el drama de la honradez, de la justicia, asediadas, aplastadas por la corrupción, por los intereses injustos, partidistas, de una minoría poderosa y represiva, como también sucede en el drama histórico-político de Buero Vallejo. Si el autor de *El concierto de San Ovidio* sitúa su texto en el siglo XVIII, en la España de Carlos III, y lo centra en la figura real del estadista Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, Grau aparenta un distanciamiento de la realidad española con

el nombre del país, Ildaria, y los nombres de los personajes, especialmente el del protagonista, el primer ministro de Ildaria, Eprontas. Pero las palabras del autor, que siguen a la relación de los personajes y preceden al acto primero, son harto expresivas, claramente alusivas a la España de su tiempo: «la acción en Ildaria. Un Estado que va siendo ya sólo una concreción moral, sin eficacia geográfica, porque todo él se desmaya en un sueño y envilecimiento progresivos. Dio al mundo obras de un valor permanente y vivió epopeyas heroicas. Fue una gran realidad histórica, y se ha ido convirtiendo en un país de lugar común, en un pueblo de cromo, imaginario y caprichoso». A lo largo de los dos actos de la obra figuran frecuentes críticas, reiteradas acusaciones a la frívola, vacía, degradada realidad presente: «... Todo es blando ahora en Ildaria... Todo es blando en este país de hombres duros, que dio obras tan exaltadas», se dice en la escena IX del primer acto. Y el diálogo de la escena X de este mismo acto es muy revelador de las preocupaciones de Grau, de su actitud irritada y orgullosa ante la apatía y la rutina en materias artísticas, frente a todo lo estancado y enmohecido; al personaje que afirma: «... Además, no vale la pena de escribir nada en serio. ¡Ya se ha escrito todo! ¡Imposible superar lo hecho ni tener una idea nueva!», contesta otro. «Un país donde se cree eso es un país que ha enterrado su alma, echando la llave a toda inquietud.»

Eprontas, el político reformista, íntegro, hereda muchas características del regeneracionismo decimonónico: su preocupación por la cultura para todos, que se concreta en su creación de bibliotecas públicas, lo que asusta y escandaliza a la marquesa de Plembis, una de «las depositarias en Ildaria de las buenas costumbres y de la religión» (escena XII, acto 1.º). Eprontas sabe que no es el pueblo el que lo derriba, sino «unos cuantos fanáticos reaccionarios del círculo legitimista...» (escena XVIII, acto 1.º); y no es para él el orden público lo más importante: «Para mí hay otras cosas antes...», palabras que interrumpe el conde de Milas con estas otras: «¡Usted siempre es radical!» (escena XVII, acto 1.º). En el acto 2.º Eprontas ve cómo se le elimina, cómo la reacción paraliza su «legislación progresiva, de política económica. Ni impuestos al capital y la renta ni desamortización de tierras improductivas. No se toca a nada, a pretexto de que no está preparado el país» (escena II). Y cerca ya del final de la obra, en la escena XIII, manifiesta su repulsa total a «toda la Ildaria oficial que actúa», que «son la tradición, lo grande...», pero que —afirma Eprontas con energía— «son lo muerto ante lo vivo», pues aunque «lo vivo» sea todavía poco, pequeño, el político vencido de momento no es un hombre derrotado, desesperanzado, y frente a las abulias, los

escepticismos y nihilismos de creadores y criaturas «noventayochistas» anuncia la llegada de las actuaciones, de las realidades acuciantes: «... Pasó ya la hora de las quejas y de la crítica. Toda nuestra última labor es crítica. Llegó la hora de la acción.» Y la necesidad de esa lucha en su pueblo y por él podrá más que el amor, hondo, intenso, por Dilia, su cuñada, que también le ama, pero que ha comprendido igualmente que en situaciones críticas los sentimientos individuales han de sacrificarse ante los intereses colectivos.

Por lo mucho que nos traen estas cinco obras dramáticas de Jacinto Grau, muy bien venida sea esta edición, que debería ser un anticipo de unas próximas *Obras dramáticas completas*.—*EMILIO MIRO (Avda. de Portugal, 131. MADRID).*

HABLABLAR POR HABLAR

> «Considera a esta persona que habla con tanta malicia sobre la conducta del prójimo: quizá ignoras lo que da a su lengua tanta actividad y quién le inspira esas chanzas picarescas y vivas; lee en su corazón y descubrirás ultrajada la honra, herido el orgullo, indignos celos y miserables deseos de venganza.» «Sí, Dositea, la calumnia tiene su origen en la perversidad de las pasiones. Ya ves cuán odiosa es en sus principios: medítalos un instante.» «Considera ahora cuán horrendas son sus consecuencias. San Bernardo, hablando de la calumnia, la compara a una víbora, que, con un flechazo de su lengua, mata tres personas.»
>
> «E irritado contra él, lo entregó a los verdugos, que lo atormentaron hasta que pagó el último maravedí.»
>
> *Meditaciones para señoritas*, por el abate M***. Librería Religiosa. Calle Aviñó, 20. Barcelona, 1914.

Uno de los más apesadumbrados volúmenes del psiquíatra inglés Ronald D. Laing comienza con estas palabras: «En la actualidad hay pocos libros dignos de perdón.» Para mencionar a algún texto famoso pero infame, esa frase del doctor Laing es certera, o cuando menos conveniente, aunque acaso resulte desmedida para aludir al libro que monsieur Jean de Milleret ha perpetrado (como gusta de redactar Jorge Luis Borges) bajo el título *Entrevistas con Jorge Luis Borges* (1), ya que este texto no alcanza a ser ni famoso ni infame; se contenta con ser trivial; no carece, sin embargo, de un fanático

(1) Monte Avila Editores. Caracas, 1971.

culto al sinsentido, ni le falta indocumentación; en cambio, abunda en disparates puntualmente irrisorios; aunque no omite cierta inexplicable egolatría; ahora bien, es un libro mortalmente aburrido. El asombro, no la curiosidad, invitan a preguntar por qué.

Los orígenes de la mediocridad son tan inextricables como los del genio. Encontrar las raíces del *Fausto* es imposible; también las de ese penoso reportaje a Borges —aunque las causas no son homogéneas. Por qué un libro puede reproducir el rostro del mundo, es un suceso misterioso; por qué la repentina banalidad de otro puede exceder a la más afanosa imaginación, es también un hecho enigmático. La extrema inteligencia no es mensurable; la extrema nulidad, tampoco. Sabíamos ya que un hombre puede ser (Esquilo, Dante, Shakespeare) ilimitada e incesantemente genial; ahora sabemos que un hombre puede ser ilimitada e incesantemente superfluo. Ante algunas páginas compuestas por los hombres de genio podría decirse que existe una épica de la sabiduría; ante algunos juicios de monsieur de Milleret sospechamos una épica de la vacuidad. Otros abarcan el conocimiento, solitarios; monsieur es una multitud de nada. En algunos hombres, el saber se confunde con la modestia; en otros, la ignorancia y la soberbia son por igual tempestuosas.

«Ante todo [anota uno de los comentaristas (2) de este libro tan fieramente inútil], estas entrevistas tendrían que haberse llamado, para ser más exactos, *Entrevistas con Jean de Milleret,* porque a lo largo de 186 páginas, incluidas las notas, el preocupado constantemente por ocupar el primer plano de la escena es el autor de las entrevistas y no el entrevistado.» ¿Cómo este prestidigitador francés habrá conseguido que un hombre de genio desaparezca, o emerja eventualmente para proferir juicios como trabajados por jíbaros, y vuelva luego a hundirse en las profundidades de esa plática tenebrosamente banal? ¿Tiene tanta fuerza el contagio? En el número 45 de *El escarabajo de oro* (Buenos Aires) informa Isidoro Blaistein que «El Pen Club de Inglaterra prohíbe terminantemente incluir chinos y anticuarios en las novelas policiales. Porque un chino, o un anticuario, ya crea por sí mismo un clima.» Ese rigor es elogiable. Pero atribuirlo a nuestro reportero no probaría la excelencia o el atrevimiento de la imaginación, sino el fanatismo de la misericordia. Como un chino o un anticuario, Borges por sí solo anima y dilata un volumen. Monsieur de Milleret no ha deglutido a Borges para enfrentarse a solas con un libro, ganarse la estimación de los Pen Clubs del reportaje y medirse con su lector. Lo ha deglutido por otras razones; una, su afán (ignoro

---

(2) GABRIEL RODRÍGUEZ: En *Revista Nacional de Cultura* núm. 203, p. 152. Caracas, 1972.

a qué este afán) de mostrarse; otra, su escasa capacidad para estimular al genio que hay en Borges. Nos asombra que en ocasiones un escritor de raza pueda componer un gran libro con un tema trivial; Jean de Milleret prueba que es también asombroso cuán minuciosamente se puede reducir a libro trivial un tema gigantesco. Es preciso reconocer en nuestro calígrafo una genialidad puntual en el arte de omitir el talento. Me pregunto, despavorido, qué libro hubiera amontonado monsieur de Milleret si se hubiese visto forzado a escribir sobre un tema insignificante, como yo estoy haciendo. «Jean de Milleret, con todo el tiempo a su favor, con Borges a su disposición, pierde una invalorable oportunidad de dar un testimonio válido y profundo de uno de los mayores escritores en lengua española de todos los tiempos», dice Gabriel Rodríguez en el texto citado.

Pero tal vez sea injusto atribuir a nuestro reportero la intención de diluir la grandeza de Borges: acaso tal suceso no viene de su afán, sino de su destino. En sus *Metamorfosis* refiere Ovidio cómo el ventrudo y sabio Sileno regaló al rey de Frigia la dudosa virtud de convertir en oro cuanta cosa tocara —incluso, como supo después el rey, su propia comida y su propia bebida—; esto último hizo que Midas fuese muy desgraciado, hasta que por indicación de Dioniso lavó sus manos en la fuente del Pactolo y quedó así curado de su horrible suerte bursátil. Midas inverso, monsieur de Milleret reduce a escoria o a alguna otra materia inanimada todo cuanto su pensamiento abarca con sus tentáculos de aminorado fósforo; puesto que esa acrobática virtud parece dejarle satisfecho (en tanto que el buen Midas sufría con su poder), es dudoso que quiera hallar a su Dioniso, lavar sus reportajes, liberarse de su estupefaciente propiedad —y liberarnos de ella. Otro párrafo de la mitología (la leyenda de Pan y Apolo) informa de que Apolo hubo de castigar a Midas, e hizo que le creciesen a ambos lados de la cabeza dos orejas de asno abundantes, resolutivas. Midas (ahora estoy aludiendo de nuevo al desdichado rey de Frigia) ocultó sus picudos merecimientos bajo una tiara y tan sólo a su peluquero confió su acústico y casi estereofónico secreto, prohibiéndole su revelación y aun su comentario, bajo pena de muerte. Los manuales de la mitología recuerdan cómo ese pobre peluquero, abrumado por la espesura del secreto y por el esfuerzo de abarcarlo, y enloquecido de risa y de terror, «no pudo contenerse más [conjetura Pierre Grimal en su *Diccionario de la Mitología*], y haciendo un agujero en el suelo confió a la Tierra que el rey Midas tenía unas orejas monstruosas».

Entiendo que el anterior párrafo reclama justificación. Bien sé que citar algún texto de nuestro mentado calígrafo pudiera hacer creer

que desconozco la piedad. Es un riesgo venial y no voy a evitarlo. Tras haber verificado que «los franceses fueron los primeros en descubrirlo» [a Borges], y ante el beneplácito del maestro (quien, por cierto, en estas entrevistas se comporta en ocasiones con una cortesía servil, en el supuesto de que no sea irónica), Milleret reflexiona modestamente: «Es el papel tradicional, histórico de París, ciudad luz, sitio donde alienta el espíritu, y constituye una de las misiones históricas de Francia. Recuerde a Du Bellay: *Francia, madre de las artes, de las armas y de las leyes*» —frase entre épica y lírica, pero sin duda intencionada, que pudiera haber motivado la extrañeza del ensayista Juan Carlos Curutchet: «Estas entrevistas —concede— no carecen de concesiones al hermetismo.» «Su sagacidad —agrega el crítico argentino— se pone nuevamente de manifiesto cuando, al dividir en etapas la vida de Borges, denomina 'la noche' al período correspondiente a su ceguera» (3). Curutchet no miente: en efecto, Milleret, para mencionar la ceguera de su entrevistado, súbitamente agita esa metáfora perpetua. Llamaremos licencia poética al hecho de que Milleret haya afirmado anteriormente que la metáfora ya ha muerto —lo que equivale, aproximadamente, a afirmar que el plátano o banana es el biznieto del zepelín, o, en otro sector de la ciencia, que la bestia antediluviana estérilmente sanguinaria y de digestión mensual se llamó climaterio.

Aludí a la fantástica —quizá irónica, quizá servil— cortesía con que Borges convalida —o remeda— a Milleret: «Cuando llegué a España, después de la Primera Guerra Mundial, me sorprendí muchísimo al encontrarme en presencia de hombres de letras que ignoraban el francés, porque para mí era como si no hubiesen aprendido a leer y a escribir» —indica el maestro, usando un símil tan difunto que con él parece querer agradar (¿o irónicamente agredir?) a la bárbara teoría de la defunción de la metáfora. Más adelante, el más grande artista actual del idioma castellano añade: «... el español sigue siendo, para las letras, como una lengua un tanto provincial, ¿no?». Pero cuando ya empezamos a sospechar que tal vez Borges se burla de su interlocutor, y de su lector, y quién sabe si hasta remotamente de sí mismo, es cuando informa de que «Victoria [Ocampo] posee una gran cultura francesa; piensa y escribe todo en francés. No siente en español; por ejemplo, no puede juzgar la poesía en lengua española, y muchas veces me preguntó si un poema era malo o bueno. Incluso me confesó una vez que le estaba muy agradecida a Ortega y Gasset por haberle demostrado que la lengua española era capaz de lite-

(3) En «Sobre las inconveniencias de no saber callar en el momento oportuno». *Bel*, núm. 13, p. 4. Barcelona, junio 1972.

ratura, algo que ella nunca hubiese sospechado». Sabíamos que debíamos a Ortega el habernos propuesto «la ilusión de vivir sin ilusiones», la posesiva y memorable fórmula «yo soy yo y mi circunstancia», una comedida reflexión sobre la caza de animales, el esfuerzo permanente por ilustrar a los españoles y a algunos alemanes, un poema de don Antonio Machado, la *Revista de Occidente,* parte del iracundo desasosiego de numerosos y desmedidos universitarios, una jubilosa parodia compuesta por el malogrado Luis Martín Santos, algunos lúcidos elogios del mexicano Octavio Paz, una larga calle de Madrid y, en fin, parte muy considerable de nuestra cultura general. Pero desconocíamos ese otro servicio que nos hizo Ortega al demostrar a doña Victoria que la lengua española también, aunque humildemente, es capaz de literatura, algo que para doña Victoria, al fin y al cabo un espíritu abierto, debió de ser una maravillosa sorpresa.

Porque no somos reticentes, hemos disculpado en doña Victoria su resistencia a suponer al castellano alguna capacidad de expresión literaria; se lo hemos disculpado también porque —gracias a Ortega— ya le concedió a nuestro idioma esa inverosímil propiedad; y, en fin, se lo hemos disculpado porque fuimos educados con la necesaria ceremonia; vale decir: doña Victoria es una dama. En cuanto a ese desdén lingüístico de Borges, también se aplasta abruptamente contra nuestra disculpa: porque sospechamos fingido y juguetón a ese desdén y porque, en última instancia, paradójicamente proviene de uno de los artistas que más han hecho en la historia del habla castellana por que este idioma alcanzase a ser esa fiesta para la inteligencia que en ocasiones puede ser: al menos, en la pluma de Borges. ¿Pero por qué razón habríamos de disculpar a Milleret, quien no es ni una dama ni un genio? Pues nuestro reportero, acaso suponiendo que las bromas de Borges son excusas universales, aprovecha su turno y, lleno de patético arrojo, desaforadamente opina; y de tal forma, que ello nos lleva a recordar dos líneas que en su «Arte de injuriar» celebra Borges: «Su esposa, caballero, con el pretexto de que trabaja en un lupanar, vende géneros de contrabando.» Con similar astucia, Milleret, con el pretexto de que carece de talento, exagera la negligencia de su información: «Hay que señalar que en la historia [de la cultura] española, tal vez el momento de mayor esplendor y riqueza corresponde a aquel en que sólo existían pensadores y artistas árabes y judíos.» Como el sueño de la razón produce monstruos, hay que confiar en que cuando nuestro juicioso estadístico se acueste a dormir sueñe horriblemente con don Jorge Manrique, con Fernando de Rojas, con Garcilaso, Góngora, Cervantes, con el múltiple autor del *Cancionero,* con Teresa de Avila y con Juan de la Cruz, con Larra, Béc-

quer, Juan Ramón, Machado, con Lorca, con Velázquez, con el Greco, con Goya... y le haga despertar sudoroso la espantosa sonrisa de Quevedo —el cual, no podemos negarlo, era cojo y miope—. Claro que «es cierto que un escritor no tiene gran cosa que aprender de España, excepto bellas imágenes turísticas» —aclara el desengañado Milleret, quién sabe si con un capote torero en una mano, una guitarra de Santos Hernández en la otra, y dándole puntapiés a una pandereta. Capotes, guitarras, panderetas... y faldas de volantes, camisas de alamares, largas patillas a la manera de los Siete Niños de Ecija, rejas morunas, ojos de azabache y la bárbara festividad de San Fermín. «Creo —resume nuestro dubitativo viajero, sospecho que sin habernos perdonado todavía nuestra resistencia en 1808 a las tropas de Napoleón— que su debilidad colectiva [la de los españoles] proviene, sobre todo, de la ignorancia general que los mantiene al nivel de la Inquisición.» En su libro *Textos para nada,* Samuel Beckett exclama: «¡Rápido, antes de llorar!» Tan rápido como impertérrito, señala Milleret en otra página: «Darío era autodidacta, y debido a su extracción modesta le faltaba lo *pulido,* la fineza que se recibe a través de una educación proporcionada desde la infancia, me parece.» La fiereza de esa vacilación nos lleva a dudar de si no estaremos, en resumidas cuentas, delante de un ente grandioso. Hay que sospechar que monsieur elabora meticulosamente su ignorancia: no puede ser improvisada. Ante un joven literato muy enojado con el jabón, se interrogaba Benavente: «¿Dónde encontrará este hombre tantas camisas sucias para cambiarse?» ¿Y dónde encontrará Jean de Milleret tantas opiniones absurdas para irlas reponiendo? ¡Es imposible que todas se le ocurran a él!: «...conozco perfectamente un motor y (...) si siento placer cerebral al descubrir o resolver un desperfecto, me desagrada absolutamente ensuciarme las manos con aceite o con grasa. Las manos están hechas para acariciar la belleza del mundo y no para estar al servicio de máquinas sucias», asevera, acaso indicando entre líneas que sólo se refiere a sus manos, o quizá a todas las manos, en cuyo caso Milleret nos informa —entre líneas— de que siempre viaja a pie o montado sobre una mula o algún otro animal amigo del hombre. En cuanto a acariciar la belleza del mundo (es decir, pasar las manos delicadamente sobre los bosques, los océanos, las ciudades, las cordilleras y la astronomía), nos parece muy ambicioso, tal vez exagerado. Aun cuando sean mimados, además de las manos, los pies: «...asistí al fin de la segunda tiranía [la metáfora se basa en el Gobierno de Perón]; no era nada hermoso. El populacho en la calle, incendiando las bibliotecas mientras gritaba: '¡Alpargatas sí, libros no!'; la policía plebeya por todas partes» —se lamenta, quién sabe si soñando con

un régimen cuya policía, aristocrática, jamás haya condescendido a almorzar con menos de cuatro tenedores, y cuyo olfato pueda abarcar a «*Les Temps Modernes,* cuyo pabellón seductor esconde un contrabando malintencionado». Sospechamos que aquí señala, parabólicamente, al marxismo, al trotskysmo, al maoísmo, al castrismo, al existencialismo o a alguna de esas horrendas ideologías que, desdichadamente, omitió compartir Roger Caillois: «... por cierto, él [Caillois] no se mezcló con la vida popular, cuyo conocimiento es necesario para la comprensión de la masa» —concede Milleret, suavemente entomólogo; e imaginamos que se refiere a *la canalla,* ya que poco después, cronológico y zalamero, exulta a Borges: «... usted ya tenía tres siglos de argentinidad —tantos como el país— cuando algunos muertos-de-hambre vascos, bearneses o italianos vinieron a establecerse aquí». Todo se ordena, todo pertenece a una oculta armonía: quizá si no se hubieran establecido en la Argentina tantos muertos-de-hambre no hubieran sino necesarios los *caudillos,* y si no hubiesen brotado caudillos argentinos, nuestro redactor no habría tenido que escribir sobre ellos estas precisiones: «... especie de tirano más o menos sanguinario cuando es jefe de grupo, de una provincia o de un Estado, pero que se encuentra en un plano inferior en los comités políticos y deportivos, en las administraciones a cualquier nivel y hasta en las taquillas de las estaciones»; lo que no acertamos a imaginar es qué demonios tendrían que hacer en las taquillas de las estaciones gentes tan sanguinarias e inferiores como Artigas, Juan Facundo Quiroga, el Chacho Peñaloza, Felipe Varela y otros precarios deportistas; y por qué demonios tenían que pelear —y morir— por gentes (los argentinos en general) de una «sentimentalidad estúpida», aunque alguno de ellos, más concretamente Julio Cortázar, sea un «Escritor que dejará nombre y obra», profetiza monsieur. Borges ha dicho que, elogiándolo, se puede denigrar a cualquiera. Así, no sabemos si esas palabras lapidarias sobre Cortázar eran o no un elogio. Tampoco si lo son estas otras sobre doña Leonor Acevedo, la madre de Borges: «Lucha con constancia para preservar a su hijo de las mujeres que tratan de subyugarlo [Jorge Luis Borges nació en 1899]. Tiene una visión del mundo que se reduce a un curioso maniqueísmo político: el Bien está representado por el *Yankee;* el Mal, por el Comunismo», y añade: «pero es una mujer culta, muy clarividente acerca de las cosas...».

Entiendo que comparar la clarividencia de doña Leonor Acevedo con la clarividencia de la CIA revela mala educación.

Juro por mi honor que en el ejemplar de este volumen de Milleret que estoy manejando han quedado todavía suficientes acotaciones como para corroborar cuán afrentosa resulta la incapacidad de ser

inteligente cuando se acomete la redacción de un libro, hasta qué punto es tortuosa la mediocridad y cómo la presunción nunca se exige fundamento. Pero ya no voy a citarle de nuevo; puedo llegar a ser malvado, pero no delator. Sólo voy a agregar que consideraré a Borges un tremendo titán si consigue que sobrevivan su fama y su orgullo tras la calamidad de este libro, tan lleno de horrendos elogios, agresiones precipitadamente ilusorias, geniales falsedades e infelices altanerías, y compuesto con un método sumamente concéntrico, es decir, con una enigmática vanidad que, más que enojarnos, nos deja estupefactos. Pero podemos liberarnos de esa extrañeza si retorcemos un verso de Machado: «... envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora», dijo nuestro maestro; Milleret, arrebujado, y quizá acuartelado, en un arrendado esplendor (pues, desde luego, la cultura francesa no tiene nada de harapienta), posiblemente ignora todo cuanto desprecia: todo. Sugiere Borges que un rostro es todos los rostros, que un poema es la poesía, que en un recuerdo late la memoria total del mundo, que una mano ha empuñado todos los cuchillos y que la piel de un tigre es el mapa del universo. Sugiere también que las mediciones del tiempo son una afrenta contra la realidad —que es también contra el sueño y contra el origen y contra el porvenir— y que es ilimitado el rigor de la paradoja. Por todo ello, Borges, que también ha sido Darío y caudillo y cantaor andaluz y máquina engrasada y protagonista de una página de Quevedo y línea en un lienzo de Goya y emigrante vasco y argentino sentimental, en mil novecientos cincuenta y cuatro (catorce años antes de la redacción de este volumen de Milleret), escribía en el prólogo a su *Historia universal de la infamia:* «Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro.» A lo cual y con el pretexto de la redacción de un ensayo sobre el alemán Hermann Hesse, responde Ernst Robert Curtius, siete años más atrás (1947): «Lo que nos da es algo que está por encima de toda literatura: el saludo que intercambian los supervivientes de una catástrofe»: Borges y su lector agitando débilmente la mano.—*FELIX GRANDE (Alenza, 8. MADRID).*

GÖRAN THERBORN: *La Escuela de Frankfurt.* Cuadernos Anagrama. Serie Documentos, Barcelona, 1972, 77 pp.

En los países de habla germana se da una cierta continuidad ideológica, dentro del pensamiento marxista, durante el difícil *trasvase* que supone el antes y después de la segunda guerra europea. A la influencia de Lukács y Bloch se suman, desde otras áreas y posiciones, los representantes de las nuevas escuelas que pueden venir significadas por Althusser y Della Volpe. Sin embargo, el centro de la escena lo ocupa durante mucho tiempo el grupo de teóricos conocidos con el nombre de «Escuela de Frankfurt», nacida en la Alemania de 1930, y que toma su denominación del *Institut für Sozialforschung* (Instituto para la Investigación Social) creado en Frankfurt-am-Main en 1932. Su director, Max Horkheimer, continuó a su frente a partir de 1933 desde el exilio, primero en Francia y más tarde en Estados Unidos, hasta su clausura en 1941. Se unieron a él Theodor W. Adorno y Herbert Marcuse. Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Franz Neumann y Erich Fromm estuvieron muy unidos al Instituto en los años treinta, al igual que Walter Benjamin, aunque éste de una forma más distante. Después de la guerra, Marcuse permaneció en Estados Unidos, mientras Horkheimer y Adorno volvían a la Alemania Occidental, restableciendo en 1950 el Instituto. Entre los nuevos adeptos se encontraban entonces Alfred Schmidt y Jürgen Habermas.

El programa teórico de los miembros del grupo —la *teoría crítica*—, es el motivo del análisis que efectúa en este artículo Göran Therborn, atendiendo especialmente en sucesivos aspectos a la obra de los tres miembros más importantes de la Escuela: Horkheimer, Adorno y Marcuse, aunque el autor —que es el editor de la revista socialista sueca *Zenit*—, preocupado en descabalar la actitud de Horkheimer, a quien considera como una especie *burguesa* de desviacionismo de la línea marxista-leninista, conceda una mínima atención a la obra de Adorno. Una nota, en la penúltima página del cuaderno, aclara: «Este ensayo se ha centrado principalmente en Horkheimer, que cronológicamente y de forma sustantiva es el *fundador* de la Escuela de Frankfurt, con alguna discusión acerca del itinerario separado de Marcuse. Se ha dedicado un espacio comparativamente menor a Adorno. Hay que admitir, sin embargo, que mientras que la contribución de Adorno a los principales temas metodológicos y filosóficos de la Escuela parecen haber sido secundarios, sus aplicaciones específicas constituyen muy a menudo los ejercicios más deslumbrantes dentro de la obra colectiva, quizá porque los temas escogidos de música y literatura permiten un análisis *crítico* más estricto que las formaciones sociales o los sistemas políticos.»

Para Therborn, a pesar de reconocer, por otra parte, que el pensamiento de la Escuela ha evolucionado y señalado divergencias entre sus miembros, surgidas en los años posteriores a la guerra, «existe (en ellos) una estructura básica persistente, que toma la forma de una *doble reducción* de la *ciencia* y de la *política* a la filosofía. La especificación del marxismo como teoría de formaciones sociales y su autonomía como guía para la acción política son, por consiguiente, abolidas simultáneamente». Desde un punto de vista de compromiso político doctrinal, la formulación de Therborn, además de categórica y tiznada del *mecanicismo* que denuncia en los teóricos de Frankfurt, puede verse provista de un rigor —o de una fe revolucionaria— que no ha experimentado mutaciones esenciales respecto al entendimiento de los lazos dialécticos que unen a los distintos tipos de lucha de clases. «La situación revolucionaria —ha escrito más adelante, atacando la segunda de las *reducciones* apuntadas— puede producirse por las causas aparentemente más diversas y banales, incluyendo incluso una crisis parlamentaria. La concepción de la situación revolucionaria como fusión de distintas contradicciones no es una explicación *ad hoc,* pero es el resultado lógico del análisis de la sociedad como formación social compleja con elementos mutuos irreductibles.» Y remata a pie de página: «La teoría de la revolución de Lenin está elaborada de una forma más clara en sus *Cartas desde lejos* y *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo.* La incompatibilidad de esta teoría con cualquier clase de historicismo (del tipo del de la Escuela de Frankfurt) ha sido demostrada por Louis Althusser en su ensayo *Contradiction and Overdetermination.*»

Este punto centra la crítica de Therborn, que es la que preside el libro, en el problema cuyo término *a quo* mereció un tratamiento menos extenso y, por lo tanto, más significativo de la Escuela. El *historicismo* que ataca Therborn le sirve, sin embargo, para *explicar* la causa por la que estos «miembros de una *intelligentzia* académica con un gran fondo burgués» vieron cómo su *actitud inicial* quedaba «*congelada* en vez de desarrollarse hacia un análisis científico con participación en la práctica política revolucionaria: Llegaron a una madurez intelectual en un período de derrota internacional para la clase obrera y fueron separados del proletariado de su propio país por la contrarrevolución nazi. Como todos los miembros de la burguesía, su iniciación a una postura revolucionaria se produjo a través de una *revulsión* contra la opresión capitalista y contra la hipócrita negación de tal opresión por parte de la ideología capitalista».

Therborn concede especial importancia al análisis que hizo la Escuela a propósito del advenimiento histórico del fascismo que, según el autor, su tratamiento revela con claridad los límites del historicismo.

«Una interpretación que explica el fascismo como la esencia tras el fenómeno, como la *verdad de* la moderna sociedad (capitalista), nunca podrá colmar las aspiraciones básicas del análisis marxista, lo que Lenin llamó el "análisis concreto de una situación concreta". Asiente en que el fascismo fue en realidad un tipo especial de estado capitalista monopolista, que apareció en una coyuntura histórica específica», por lo que, retorciendo el argumento en contra de su tesis, pero a favor de sus intereses doctrinales, puede aislar en ese capítulo conversor que son las notas: «De ahí es posible deducir que todas las sociedades capitalistas actuales son todavía fascistas. Esta noción ha invadido el pensamiento estudiantil más reciente (el artículo está publicado originalmente en 1970, en *New Left Review)*, especialmente en Alemania, donde se encuentra incluido en el concepto de *Spätkapitalismus* (capitalismo tardío).»

El acceso rapidísimo a la obra de Marcuse, quien «nunca rechazó a los estudiantes que, inspirados por sus ideas, se lanzaron a la lucha de una manera más práctica», no está exento de la misma provisionalidad analítica. Aunque su circunstancia sea distinta, «una problemática ideológica (la de la Escuela) es característicamente inestable y puede haber sido creada para encajar en muchas posturas políticas». A partir de *El hombre unidimensional,* «probablemente la obra que ha tenido más influencia política que ninguna de las editadas por la Escuela en sus cuarenta años de existencia», Marcuse ha intentado profundizar en otras necesidades humanas distintas de las económicas, ya que éstas se han convertido en medios de integración y opresión. Ha dirigido su atención hacia la *dimensión biológica,* hacia los impulsos instintivos vitales, hacia las necesidades *eróticas* en el sentido más amplio de este término. Therborn parece ver en este nuevo interés peligroso una amenaza, ya que el proletariado, al no sentirse ya *absolutamente* miserable y excluido del llamado estado próspero, no puede verse identificado con la causa revolucionaria. «Pero —escribe— ¿acaso desempeñó el proletariado alguna vez el papel de negación absoluta de la sociedad capitalista en la teoría de Marx?»

Confieso que uno no puede evitar sentir un indescifrable placer intelectual cuando, ante los simpáticos forcejeos ácratas de Marcuse, ve gesticular la ortodoxia marxista, recurriendo a una normalización formal y represión de las energías un tanto libidinosas susceptibles de socavar la Universidad de Lille y la putzska de Leningrado. «Marx —explica Therborn— caracteriza la crisis periódica del capitalismo como contradicción más estructural que simplemente política, una contradicción entre el carácter social de las fuerzas productivas y el carácter privado de las relaciones de producción. En este sentido, el término

fuerzas productivas se refiere à las condiciones técnicas y de organización bajo las cuales avanza la producción... Sus efectos (de estas fuerzas: el uso incrementado de la ciencia, el desarrollo, un alto nivel de vida) en la clase obrera no son la miseria, sino más bien una provisión de grandes facilidades para su organización y una mayor capacidad para sustituir (?) el régimen productivo capitalista por medio de la apropiación social y el control de la clase obrera desde abajo.»

Así, pues, inamovible en sus postulados, no es suficiente, a pesar de toda clase de determinaciones y definiciones, sólo «descubrir los horrores del capitalismo», como hizo la Escuela, sino que hay que «comprenderlo científicamente (como no hizo la Escuela) y unirse a las masas con el fin de derrocarlo. Si esto no se consigue, la Escuela de Frankfurt o cualquier nueva rama de ella, ya sea anglosajona, italiana, francesa o escandinava, puede tener otros cuarenta años de virtuosismo paralizado por delante». Así concluye Göran Therborn su artículo, simpático y sugerente por el esfuerzo que, desde la primera página, manifiesta en inducirnos a la revisión de una tesis que no merece ya, hoy, tras la extraña muerte de los acontecimientos políticos en determinados países, proveerse de la renovada acusación política a la Escuela de Frankfurt.—*RAMÓN PEDRÓS (Santa Hortensia, 11. MADRID).*

MARIO VARGAS LLOSA: *García Márquez: historia de un deicidio.* Barral Editores. Barcelona, 1971, 667 pp.

La bibliografía sobre García Márquez, copiosa en cuanto a artículos y otros estudios breves, carecía hasta hoy de una obra crítica de conjunto como la que ha publicado recientemente Mario Vargas Llosa. *García Márquez: historia de un deicidio* es un trabajo de absoluto rigor universitario. Se trata, en efecto, de la tesis doctoral defendida por el narrador peruano dentro del curso 1970-71 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, donde obtuvo la máxima calificación, y es el resultado de unos seminarios por él impartidos en la Universidad de Puerto Rico y en el King's College de Londres.

El autor de *La ciudad y los perros,* el novelista de las técnicas complicadas, del *flash back,* de los planos entrecruzados, se expresa aquí en un estilo diáfano, científico, sin alarde *literario* alguno. Este amplio trabajo es ante todo una lección de cómo la calidad, la profundidad en la crítica literaria no son incompatibles con la claridad expositiva. Es estimulante comprobarlo cuando para muchos su ejercicio está necesariamente vinculado al lenguaje criptográfico.

No es arriesgado afirmar que, en términos generales, resultará muy difícil en adelante escribir sobre el García Márquez que llega hasta hoy, excepto en lo que se refiere a una valoración propiamente lingüística de su obra, apenas abordada todavía. Vargas Llosa tampoco la encara de frente, pero en todo caso su capacidad de adentramiento en el mundo del novelista colombiano es asombrosa. Ha estudiado cuantas narraciones ha producido éste, ha utilizado una bibliografía sin brechas, que al final reseña; ha tenido acceso al conocimiento de múltiples circunstancias relacionadas con García Márquez merced a su particular amistad con él. Por encima de todo está su sensibilidad de creador magistral y crítico depurado.

Vargas Llosa manifiesta expresamente su propósito de hacer «una descripción del proceso de la creación narrativa a partir de un autor concreto: cómo nace la voluntad de creación, de qué experiencias se alimenta, mediante qué procedimientos transforma los materiales del mundo real en elementos del mundo ficticio y las similitudes y contrastes que estos dos mundos mantienen» (contraportada). El libro, efectivamente, es rico en ensayismo, en teoría general de la literatura, fondo de una apreciación crítica sobre una obra singular que realiza no ateniéndose únicamente al texto que se quiere analizar, como parece estar de moda, sino estando pendiente al mismo tiempo de la realidad humana de su autor.

No es extraño, pues, que el estudio se inicie con una contemplación de los aspectos más significativos de la vida del colombiano: aquellos que sirven para explicar mejor su obra. Vamos así viendo cuán numerosas son las vivencias de García Márquez —lo experimentado o lo *sentido*— que han sido trasladadas a su narrativa: guerra civil, fiebre bananera, matanza de huelguistas, la sugestiva casa de sus abuelos, la realidad de Aracataca, su pueblo natal; el viejo catalán Ramón Vinyes, y tantas otras. Quedan descritos en esta primera parte —«La realidad real»—, sabrosa incluso cuando se refiere a los acontecimientos más divulgados, los avatares de la existencia del novelista hasta su radicación en Barcelona. En el segundo capítulo de la misma —«El novelista y sus demonios»— el autor se explaya en una serie de consideraciones sobre la creación novelística con la maestría que le proporciona su personal experiencia del tema. «Escribir novelas —dice, y aquí se justifica el título del libro— es un acto de rebelión contra la realidad, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea... Cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad» (p. 85). No es que Vargas Llosa se estrene precisamente aquí —hora es ya de recordarlo— como teorizante de la

literatura. No hace mucho que José Miguel Oviedo sistematizó las ideas del peruano a este respecto (1). Pero acaso éstas no hayan sido desarrolladas en ninguna parte con tanto poder sugestivo como en el estudio que comentamos.

De los despegues hacia lo abstracto regresa inmediatamente al terreno concreto. El plagiario puede convertirse en creador según el uso que haga de sus hurtos. García Márquez edifica un mundo fabuloso partiendo de hechos reales. Queda palpablemente demostrado que hay muy poco en su obra donde no se dé este fundamental condicionamiento.

A continuación se precisan *los demonios culturales* del colombiano: Faulkner, Hemingway, Sófocles, Virginia Woolf, Jorge Zalamea, Rabelais, las novelas de caballerías —por vía quizá no directa—, *Las mil y una noches*, Borges y Camus. El tono ensayístico —factores determinantes y comportamiento del novelista como *suplantador de Dios*— reaparece brillantemente al finalizar el capítulo. Acaso la referencia a Borges resulte, para nuestro gusto, corta. Tenemos la impresión de que no se insiste bastante en la huella que el argentino ha dejado en la «nueva novela hispanoamericana» y sería justo ir precisándola con la exactitud posible. En cuanto a las novelas de caballerías, Vargas Llosa cita unas declaraciones de García Márquez donde afirmaba que «en ellas se encontraban cosas tan extraordinarias como las que encontramos ahora en la América latina todos los días» (p. 180). El peruano es un apasionado del tema, en verdad fascinante (2). Lo imaginativo, lo real maravilloso que tanto papel juegan en la narrativa hispanoamericana de hoy, ¿no serán, al menos en parte, un misterioso resurgir de aquel otro fabuloso mundo de Esplandianes y Amadises que pasó a las Indias en los equipajes o en las mentes de los conquistadores, que avivó muchas páginas de la historiografía indiana y quedó soterrado bajo el peso de la *literatura virreinal*?

Con esto iniciamos la segunda parte del libro: «La realidad ficticia», dividida en ocho extensos capítulos a través de los cuales va siendo examinada toda la producción de García Márquez a partir de aquellos primeros relatos donde, como todo joven principiante, quería «no copiar la realidad», y que nunca recogería en libro. Desfilan a continuación los restantes, desde *Isabel viendo llover en Macondo* hasta *Cien años de soledad* y más aún, hasta «Un señor viejo con unas alas enormes» y otras narraciones de 1968. No estamos seguros de que, por evitar la prolijidad, sea acertado no transcribir aquí los títulos de estos capítulos que tanto ilustrarían, sin más comentarios, acerca de la agudeza de los enfoques

---

(1) José Miguel Oviedo: *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barral Editores. Barcelona, 1970.

(2) V. Mario Vargas Llosa: «Cien años de soledad: el *Amadís* en América», en *Amaru*, núm. 3, julio-septiembre de 1967. Lima.

críticos del peruano. Haremos, de todos modos, una excepción. Este es el capítulo VII dedicado a la más relevante de las obras de García Márquez: «Realidad total, novela total *(Cien años de soledad).* I. Una material total: *a)* Lo real objetivo; *b)* lo real imaginario.—II. Una forma total: *a)* El punto de vista espacial: las mudas del narrador; *b)* el punto de vista temporal: el tiempo circular, episodios que se muerden la cola; *c)* el punto de vista de nivel de realidad: contrapunto de lo real objetivo y de lo real imaginario.—III. La estrategia narrativa.»

A lo largo de todos ellos asistimos al análisis inteligente de cómo el novelista va desplegando sus poderosos recursos, ampliando personajes y ambientes, matizando o desarrollando detalles, creando, en suma, fragmentos de un mundo que reflejará en forma absoluta en *Cien años de soledad.* Sería, ahora con certeza, excesivo enumerar los logros interpretativos que en toda esta parte se dan. Hay algunos personalísimos como el estudio de determinadas técnicas usadas por el colombiano. Véase por ejemplo lo referente a las «cajas chinas» (p. 308) —elementos intermediarios que el narrador introduce para revelar datos indirectamente—, o a los «vasos comunicantes» (p. 322) —fusión de circunstancias que se enriquecen mutuamente y dan una realidad nueva—.

Vargas Llosa no pierde oportunidad de señalar, según va presentándonos los relatos, ninguno de los factores que se incorporarán con plenitud a *Cien años de soledad:* Macondo, sus gentes y su atmósfera; la realidad social, los conflictos dramáticos que se acumulan; el humorismo —utilizado casi siempre para «debilitar» lo tremendo—, las técnicas —como las ya señaladas y otros recursos muy especiales: exageración, deformación—.

Llegamos así a *Cien años de soledad.* El crítico ya ha mostrado sus dotes para la disección suficientemente. Apenas tendrá ahora que atar cabos para poner en evidencia lo que, después de haberle seguido, es algo indicustible para quien conozca la novela: en *Cien años de soledad* García Márquez ha compendiado toda su creación anterior. Todas las narraciones hasta aquí analizadas no eran sino esbozos de este gran cuadro *totalizador.*

En este aspecto de «novela total» insiste Vargas Llosa (no ignoramos el relativismo que para él tiene esta denominación). Todo en ella es reminiscente de lo anterior, potenciado y explotado al máximo. Al hablar de la forma en que se produce la mezcla de elementos que ya han aparecido de alguna manera en otras narraciones, ¿cómo no pensar en el gran redescubierto de nuestros días, Valle-Inclán, precursor de casi todo y más que diestro en estas combinaciones? Ciertamente nos cuesta trabajo admitir que García Márquez no se haya interesado por Valle-Inclán. Que los «rizos charolados» del doctor Octavio Giraldo en

El coronel no tiene quien le escriba pasen al Pietro Crespi de *Cien años de soledad*, es menos sorprendente si tenemos en mente la obra de don Ramón.

Expuesto lo apuntado, Vargas Llosa va a referirse a una serie de aspectos fundamentales que, con independencia del tema de los antecedentes, dan la tónica de *Cien años de soledad:* el comportamiento sexual de los personajes como síntoma de una sociedad primitiva, las clases sociales, las costumbres —religión, educación, diversiones— como piedras de toque de esa sociedad; la historia individual —variedad de tipos humanos, su subagrupación, las paradojas de su conducta—, lo real imaginario —lo mágico, lo milagroso—, lo mítico legendario y lo fantástico.

En la segunda parte del capítulo se estudia ante todo el paso del narrador-omnisciente al narrador-personaje —en proceso contrario al de *Madame Bovary*—. Al referirse al planteamiento circular del tiempo, impecablemente definido por uno de los más sagaces críticos de García Márquez, Cesare Segre, dice Vargas Llosa: «Puede hablarse de la estructura temporal de la novela como de un gran círculo compuesto de numerosos círculos, contenidos unos dentro de otros, que se suceden, superponen y encabalgan, y que son de diámetros diferentes» (p. 550). Vargas Llosa, inexorable puntualizador siempre, ciñe al máximo el concepto del italiano en que se ha apoyado.

El último apartado de este subcapítulo nos muestra la que es, a nuestro entender la más importante de las claves que sostienen la originalidad de la novela. Es la determinada por el contraste entre el plano de realidad objetiva en que se sitúa muchas veces el narrador y la realidad imaginaria en que se sitúa lo narrado o viceversa. La impavidez en la descripción del armenio que se hace invisible en una feria y el halo de prodigio que hay en el relato del descubrimiento del hielo por los primeros Buendía ejemplifican perfectamente la cuestión. Vuelta al curioso tema de la literatura de caballerías: Vargas Llosa ha encontrado este mismo juego en *Tirant lo Blanc* (3).

El tercer subcapítulo es un asedio final a la novela mediante el análisis de elementos no puramente estructurales.

Cierra el libro un capítulo dedicado a las narraciones posteriores a *Cien años de soledad* y se alude a la novela, que, como es sabido, prepara desde hace tiempo el escritor colombiano en el ambiente de retiro que parece haber encontrado en Barcelona, *El otoño del patriarca.* Aquellas narraciones ponen en evidencia cómo García Márquez no se ha despegado del sistema, que tiene su hito máximo en *Cien años de*

(3) Véase el prólogo de VARGAS LLOSA a *Tirant lo Blanc*. Alianza Editorial. Madrid, 1969.

soledad, aunque su autor revele en ellas cierta voluntad de experimentación. Vargas Llosa no saca consecuencias, pero el lector no puede dejar de preguntarse si el colombiano será capaz de emprender un nuevo rumbo en su anunciada novela. Drama, tensión y confianza llenan esta expectativa.—*LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE (Lérida, 70. MADRID).*

MANUEL HALCÓN: *Obras completas.* Tomo I, 981 pp., Editorial Prensa Española, Madrid, 1971.

Pródiga siempre o casi siempre en poetas de primera línea, por lo que toca a la narrativa sólo ahora puede adjudicarse a Andalucía cierta representatividad en las letras españolas. Desde hace quince o veinte años, la presencia de otros tantos y considerables narradores andaluces, novelistas y cuentistas, cae fuera de dudas; no entraremos aquí en la cuestión de si puede o no hablarse de un *bum* de la narrativa andaluza actual, tema bastante debatido hoy en diarios y revistas, incluso sin que sus términos —y ni siquiera los de la palabreja— hayan sido aún fijados con la precisión que es del caso. Lo que sí resulta evidente es la existencia de un florecimiento sureño del género narrativo o, al menos, de todo un haz de buenos cultivadores andaluces del mismo.

Pero tampoco entrarán estas notas en apresuradas —es decir, irresponsables— relaciones de nombres. Se trata únicamente de dar cuenta del ingreso, en el terminante y comprometido terreno de las «obras completas», del novelista sevillano Manuel Halcón, y de dejar sugeridas, de paso, algunas señalizaciones conducentes a una pesquisa más detenida de su mayor o menor significación en los albores del informe, variopinto y disperso, pero no imaginario, movimiento de la narrativa andaluza contemporánea.

En esta primera entrega de sus *Obras completas,* integrada por los *Recuerdos de Fernando Villalón, Aventuras de Juan Lucas, La gran borrachera, Los Dueñas* y *Monólogo de una mujer fría,* quedan de manifiesto todas las coordenadas de la labor novelística de Halcón, así como los elementos ambientales, humanos y literarios de que viene sirviéndose para realizarla.

Nos referimos en primer lugar a dos características bastante orientadoras y que, entre otras muchas, hace notar Paulina Crusat en su prólogo de ochenta y cuatro apretadas páginas: en cuanto al desarrollo y a los procedimientos narrativos de Halcón, su fluidez y su prescin-

dencia de reiteraciones; en cuanto al mundo social, su singular e invariable enfoque, desde la perspectiva del autor, «como terrateniente en el campo andaluz y miembro, en Sevilla, de una sociedad cuya intimidad siempre se ha dicho cerrada» (p. 14). Según la prologuista, este último factor es el que produce, básicamente, el «mundo propio» de Manuel Halcón, al depararle paisajes, gentes y atmósferas que, pese a su relevante llamatividad, «no habían sido aún explotados literariamente». Exacto o no tal juicio, son palmarias la continuidad y voluminosidad de la novelística halconiana en cuanto a ese punto concreto. Si otros narradores tocaron anteriormente las claves de ese mundo a que la Crusat se refiere, es evidente que ninguno lo había hecho antes tan desde dentro ni tan por largo como el autor que nos ocupa. No de modo total, como en un Galsworthy o en un Faulkner, pero sí parcialmente, las novelas de Manuel Halcón tienden además a componer un amplio retablo general de determinadas tierras y núcleos humanos; su obra en bloque comporta una cierta intención de «novela-río», ya que reaparecen a lo largo de ella personajes, se dan continuidades familiares, sociales y geográficas en el tiempo y en el espacio, y es permanente el perspectivismo, la mirada *desde arriba* con que, en cualquier caso, están vistas por el autor sus criaturas y su escenografía narrativas. Ejemplo bien significativo, desde las primeras páginas de este primer tomo de sus *completas* y concretamente en los *Recuerdos de Fernando Villalón* —poeta y ocasional adlátere de la generación del 27, labrador y ganadero, conde de Miraflores de los Angeles y tío del novelista—, son los capítulos dedicados al «Pernales», el último bandido andaluz a caballo, a quien Villalón conoció —también el narrador, en la niñez— y a quien, en su carácter de *héroe popular,* profesó el poeta ciertas admiración, protección y afecto. O he aquí por otra parte, en la misma biografía villaloniana, unas líneas del capítulo «Don Andrés y doña Ana», padres del protagonista:

> La plaza de toros estaba llena y el palco de la Maestranza mostraba su personal al pueblo, que entonces no odiaba a la aristocracia porque se limitaba a verla como en escaparate, sin intervención de la clase media, tal y como la clase media de hoy contempla a las figuras del cinema, a quienes copia los ademanes, los trajes y los besos, sin mezclar a su admiración la envidia, por lo lejos que se encuentra de los buenos estudios cinematográficos (pp. 112-113).

Sin un tono —ni un contenido implícito o explícito— de superioridad y de distancia, sin una actitud incomprensiva, que resultarían funestos en cualquier sentido; antes bien, con un espíritu permeable a las motivaciones del pueblo, muy sagaz en abundantes momentos y aun cor-

dial, hacia los económica y socialmente débiles, la perspectiva de Manuel Halcón funciona *desde arriba* según ya indicamos. Ciertamente, y como en el caso del mismo Galdsworthy, e igual que también pudiera decirse de Proust, ese contexto clasista nada quita o pone en la tarea novelística de Halcón como tal mecanismo literario —conviene dejarlo bien sentado—: la condiciona en parte, pero también la encauza y centra, constituyendo, desde luego, un punto muy interesante para su estudio.

> ¿Por qué escribo? —se ha preguntado Manuel Halcón. Y se contesta—: Dejando de lado la escoria de la presunción y las destructoras o estimulantes rivalidades, más allá de la impúdica tendencia a comunicar la intimidad o la peripecia observada con exceso, está la ambición de crear, no un hijo de la mente, sino un segundo yo, lo más físico y andante posible, que nos alivie la pesadumbre de no haber sido tal cual creemos que era necesario para mantener en sosiego la conciencia, para darle cuerpo a la figura creada en proximidad máxima.

Palabras que, de un modo u otro, parece conveniente tener en cuenta a la hora de ampliar y desmenuzar nuestras reflexiones inmediatamente anteriores, cuando se trate de llevar a efecto un panorama sociológico de la novelística del autor, y que también andan conectadas, por lo menos en parte, al comentario de Paulina Crusat referido a que, aunque Halcón evita las formas de la novela-río propiamente dicha, torna a los enlaces narrativos de un Balzac, «origen principal de la novela de complejidad y paso del tiempo». Y agrega a seguido la prologuista:

> La originalidad de Halcón consistió en emplear el procedimiento en tono menor y en trasplantar, a su manera rápida, un género que parecía reservado a la prolijidad.

A su manera rápida. Toca ahí de lleno Paulina Crusat una tercera y señalada característica de las novelas de Manuel Halcón, que cuentan —al margen también de sus valores específicos— con una facilidad de lectura y una consiguiente capacidad de captación tan agradecibles, en los tiempos que corren, como —por citar cuatro polos diversísimos, coincidentes sólo en esa virtud— las de Pío Baroja, Gabriel García Márquez, el Luis Berenguer de *El mundo de Juan Lobón* o el Emilio Díaz Valcárcel de *Figuraciones en el mes de marzo*. Tampoco entraremos en la vigencia y el peso que tales factores de amenidad y sencillez puedan suponer en cuanto a los necesarios carácter, evolución y complejización de la novela de hoy; nos hemos limitado a señalar otro rasgo de la novelística halconiana. Desde luego, un estudio medianamente satisfac-

torio de la obra narrativa de Manuel Halcón presentaría múltiples facetas, líneas y despliegues, que estos párrafos, de elemental marcación, no han aspirado a indicar.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID).*

LECTURA DE POESIA VENEZOLANA

No sé si porque ha habido dos o tres figuras capitales, monstruos sagrados que han acaparado con toda justicia la mayor atención de críticos y lectores; no sé si es porque la narrativa ha sabido encontrar las claves para llegar a ese *más allá* necesario o simplemente porque ha sido difundida con más entusiasmo y mejor promocionada; pero la verdad es que la poesía hispanoamericana es la gran desconocida en España. Salvados los nombres cimeros de un Asunción Silva, José Martí, Darío, Gabriela Mistral, Borges, Neruda, Vallejo, Octavio Paz..., la poesía en Hispanoamérica era un ente casi, casi de ficción para los lectores castellanos de esta parte del Atlántico. Era, desde luego, una actividad lejana e ignorada (y en parte lo sigue siendo todavía hoy). ¿Por qué? Aventurar respuestas siempre es peligroso; pero yo me atrevería a argüir que en la poesía de los países de la América de habla hispana ha habido mayor mimetismo con respecto a la poesía europea, menos originalidad, menos toma de contacto con los problemas verdaderos y con las verdaderas fuentes creadoras de cada sitio, lo que no ha sucedido con la prosa. Así ha podido decir un escritor venezolano:

> ... no supimos, ni pudimos, ni concebimos la realidad nacional afincada en personajes de más tardía aparición como *Pedro Páramo* o lugares como *Macondo.* Ese fue nuestro talón de Aquiles. Estábamos más cerca de la técnica del *Ulysses,* que nos seducía, que del palpitar de nuestra gente, de nuestro pueblo (1).

De ahí que los poetas cubanos de la pre y posrevolución castrista fuesen referencia casi obligada al hablar de la más reciente poesía de Hispanoamérica. La historia es más larga; las causas, desde luego, bien merecen sereno y detenido estudio; pero basten estas líneas y estos ejemplos aducidos para que tomemos contacto con un fenómeno, el de la poesía, que, como en el caso de España, ha quedado oculto

(1) HÉCTOR MUGICA: «*Contrapunto:* lo que hicimos y lo que ya no podemos hacer», *Insula,* 272-273. Madrid 1969.

por el bosque polémico de la narrativa y al que se hace preciso rescatar o, por lo menos, tratar con más asiduidad, y no sólo aprovechando la ocasión (y éste es mi caso de hoy) de consignar la aparición de algunos volúmenes esporádicos, sino llegándose a las raíces más firmes, a las fuerzas motrices más características.

Porque yo sigo creyendo, y las muestras no hacen sino darme la razón, que el fenómeno poético de Hispanoamérica está cargado de vigor y lozanía; está en marcha, es dinámico y vivo. Con las imperfecciones, azarosas contradicciones y deseos de todo ser vivo, pero reafirmando con ello precisamente su vitalidad y su realidad.

Y de todos los países de la América hispana es Venezuela el que ha quedado más de la mano de Dios en esto de la crítica, en eso de la consideración y atención por parte de las editoriales, del público y la crítica españoles. Mientras otros países han polarizado todo el interés, Venezuela ha quedado siempre como un recurso de segunda mano; olvidada, desconocida. Los lectores españoles hemos tenido oportunidad de conocer recientemente la obra de Adriano González León o la de Miguel Otero Silva, o la de Fabbiani Ruiz (escritor del que me ocupé en otro número de CUADERNOS); pero ha existido frente a ellos una indiferencia total o, todo lo más, una tímida acogida, o una reacción demasiado tardía frente a textos que llevaban ya varios años publicados. Pero, por otra parte, la poesía seguía siendo un fenómeno ignorado, y por ello me congratulo de tener la oportunidad de hablar de unos cuantos poetas venezolanos de los últimos años, y que en su variedad y multiplicidad tipifican esa situación de búsqueda de personalidad que caracteriza a la poesía de Venezuela desde 1928 hasta ahora. La revista *Insula,* en un número monográfico, inestimable por muchos conceptos, dedicado a las letras de aquel país, recogía los testimonios generacionales de Carlos Augusto León, Juan Liscano, Héctor Mugica y Francisco Pérez Perdomo. En ellos se evidencia reiteradamente el ansia de aquella poesía por romper ataduras, por lograr una personalidad coherente; pero, como muy bien afirma Liscano, sin el «propósito sistemático y exclusivo» de «plantear la ruptura entre jóvenes y adultos, sino que más bien buscó en los mayores valores de afirmación y de rescate espiritual...; mi generación trataba de conciliar valores de la tradición y de la cultura humanística con búsquedas expresivas propias...» (2). Y la nueva generación, «aparte algunas características comunes, como voluntad de abolir las fronteras entre los llamados géneros literarios y esa inquisición profunda en la

(2) JUAN LISCANO: *Vid. Insula,* 272-273.

palabra y en las combinaciones posibles de la misma», busca una diversidad y personalidad, pero sin que el surrealismo, o los grandes libros sagrados, o la novela norteamericana de los años veinte y la poesía de la *beat generation* queden arrumbados ni olvidados, sino que se erigen —todo lo contrario— en fuentes nutricias. Como lo serán también, y permanecerán a pesar de todo, la señalada presencia de la poesía de Juan Ramón Jiménez, o de Lorca y Alberti, o de Valle-Inclán y Unamuno, a los que citan con prioridad Carlos Augusto León y Juan Liscano en las notas generacionales del citado monográfico de *Insula.*

La editorial Monte Avila, de Caracas, acaba de publicar en su muy atractiva colección de poesía *(Altazor)* textos de cuatro poetas venezolanos de las últimas promociones: *Poesía de viajes,* de Vicente Gerbasi; *Un día sea,* de Juan Sánchez Peláez; *Fuego sucesivo,* de Jorge Nunes, y *Muerto de risa,* de Enrique Hernández d'Jesús. Poetas que al propio tiempo son representativos dentro de cada uno de sus grupos generacionales.

Vicente Gerbasi es el más veterano de todos. Y no sólo por su fecha de nacimiento (1913), sino en lo que atañe a su actividad como escritor. Perteneciente al grupo de «Viernes», Gerbasi es un escritor que deja evidencia de seguridad en el trabajo, de un rigor y una dúctil manejabilidad de la palabra, que lo acreditan como uno de los más significados poetas de Venezuela. Este libro, que acaba de aparecer en su segunda edición, con no ser de los más celebrados, a pesar de no ser de los más citados por la crítica que he podido consultar, es un libro que nos aclara perfectamente la personalidad poética de Gerbasi. El poeta aparece como un ser contemplativo, un escritor que entra en contacto con el mundo y se deja poseer a través de conexiones sensoriales. Sensaciones que, al transmitírnoslas, se convertirán en poema. Por eso me parece que en la poesía de Vicente Gerbasi interesa más el lenguaje, el proceso de comunicación. En lugar de transmitirnos esas sensaciones que lo poseen, ese tacto y contacto con el mundo, de una manera simple, narrativa, su visión («Aquí contemplo, / y en la contemplación, / que ahonda un rincón de mi casa...»), su auscultación del mundo («... oigo los lamentos de Raquel, / que llama a sus hijos / por las montañas de Judea, donde un viento de cipreses / nos lleva entre grandes astros»), se cargan de un poder mágico, misterioso, en el que la soledad, la tristeza o el drama íntimo afloran constantemente, se sienten implícitos en él. El tiempo se convierte así en algo fundamental; la fusión de épocas y edades, la traslación histórica entre la anécdota que se refiere y el presente vivo de quien

la escribe permiten crear esa especie de misterioso tiempo recobrado que nos implica y atrae:

Las cabras miran el tiempo
en las montañas de Judea,
donde los jóvenes se reúnen
para los cantos
igualando a sus mayores
en negras barbas,
y las mujeres muestran sus perfiles
entre los astros
en una danza de trajes áureos.

Pero ya he dicho que no hay sólo un temblor íntimo, lírico o personal en la poesía de Vicente Gerbasi, sino que constantemente nos brinda la oportunidad de enfrentarnos a la tensión de un dramatismo conflictivo que se entabla entre el 'yo' del poeta y su asombro ante la magnitud del mundo. «Gerbasi —escribe Osvaldo Larrazábal (3)— es un 'yo' constante en la poesía; es un permanente 'yo' frente a todo, y en él siempre se encuentra un 'soy' que es atraído por las imágenes que poetiza»:

A esa hora entro a un hospital,
leo la atormentada palabra «silencio»,
pero en ese silencio hay niños llorando
y un ensangrentado silencio de algodones.

Y en esa hora en que me asomo a las ventanas
a ver cipreses y lejanas ventanas ojivales,
mi propio silencio es un largo corredor de llanto
que gravita tenso entre los padres y los hijos.

Poesía de viajes, sí, pero con un trasfondo que se adensa y personaliza hasta convertirse en el viaje a través de una existencia, en la interrogación constante sobre la realidad existencial:

No quiero explicarme por qué mis ojos
pueden ver este castillo cubierto de hiedras
de verde muy oscuro y solitario
bajo los astros de los búhos,
ni por qué mis ojos pueden detenerse
a ver caer la nieve durante tanto tiempo,
hasta que arropa todos los muertos
y los deja allí con sus vestiduras
de diferentes colores en el hielo.

(3) OSVALDO LARRAZÁBAL: «Inferencias de ser y estar», *Imagen.* Caracas, septiembre 1971.

En Gerbasi se produce, a mi entender, una síntesis notablemente sólida entre su formación tradicional, digamos romántica, intimista, y el surrealismo perfectamente asimilado en ese mundo onírico o cósmico que se ofrece constantemente al escritor (y al lector) como reto dramático (y debo hacer referencia a la postura lorquiana frente a la poesía y al drama), seguidas de una reacción personal ante la visión totalizadora del mundo, que empieza siendo externa para adensarse progresivamente y convertirse en reflexión inquiridora sobre la personalidad y la existencia. No hace falta decir que del propio surrealismo Gerbasi ha heredado esa desenvoltura frente a la imagen, síntesis de todo su contenido ideológico, lo que otorga a su poesía una calidad y un arrebato imaginativos que el lector ha de acusar halagadoramente. Y no hacía falta decirlo, porque las muestras transcritas, aunque breves, me parecen harto elocuentes.

El caso de Juan Sánchez Peláez (Caracas, 1922) es distinto. Si Vicente Gerbasi, perteneciente a un grupo generacional compacto, de cierta coherencia, es un poeta formado en una estética y en una ética que nos acercan a una continuidad histórica también coherente, el hecho circunstancial de que el primer libro de Sánchez Peláez *(Elena y los elementos,* 1951) haya sido como el «breviario poético que leyeron apasionadamente los jóvenes de entonces y cuyo deslumbrante fulgor se propaga todavía» (4), se haya considerado como el punto de partida de la nueva poesía venezolana, le confiere a su autor un carácter propio, una independencia muy digna de ser anotada.

Juan Sánchez Peláez ha confesado que la poesía «no es todo lenguaje ni subjetividad; la poesía se encuentra inmersa en un tiempo, en un contorno vital y una geografía». La idea, que no es nueva, desde luego, me sirve para entender por dónde van los tiros en esta más reciente poesía de Venezuela. ¿Poesía simplemente coyuntural, circunstancial? No lo creo así. Poesía que se afianza en la vivencia, pero que trata de violentarla, herirla, cazarla en los recovecos de la mente y expresarse con un lenguaje estudiado y seleccionado.

Asociado a los grupos de «Viernes» y «Contrapunto», Sánchez Peláez empieza a vivir y sentir el surrealismo, considerándolo como «una manera eficaz de reacción contra la literatura existente, que se afianza en una falsa postura hispanista» (5). Pero ya desde sus comienzos como escritor, Sánchez Peláez, aun viviendo esa formación surrealista, se encamina por otros derroteros; no hay sólo hechizo de la imagen, irracionalidad de la palabra, sino en tanto en cuanto sirven de rebel-

---

(4) *Vid.* HÉCTOR MUGICA, art. cit.

(5) A. URRELLO: «Una dirección en la poesía de Juan Sánchez Peláez», *Imagen.* Caracas, octubre 1972.

día contra una realidad deforme y vana. Este libro que comento, *Un día sea,* es una recopilación de su obra publicada hasta el presente, mas un libro hasta ahora inédito: *Lo huidizo y lo permanente.* Al lector de esta antología ha de sorprenderle, en primer lugar, la existencia de un proceso de transformación y búsqueda en el lenguaje y en la intención, que se hace evidente desde su primer libro, *Elena y los elementos,* hasta el último ya citado. Un proceso activo en donde el poeta parece no satisfacerse con una dirección única, con una única postura.

Si hay un erotismo panteísta que inunda toda la primera parte de su obra y en el que la posesión de la mujer es el símbolo de la posesión y absorción total del mundo, poco a poco se va viendo que existe un distanciamiento a través de la ironía y del desenfado expresivo («Un fantasma, muy amable por cierto, mece suavemente mis cabellos. Y su ternura de león estrangulado sobre la vía láctea no volverá jamás»), hasta concebir la tensión amor-muerte como una suerte de eliminación entre contrarios («"¿Qué pasará más tarde, por no decir mañana?" —murmura el viejo decrépito—. Quizá la muerte silbe, ante sus ojos encantados, la más bella balada de amor.») Poco a poco también la anécdota se va haciendo innecesaria, y es la imagen misma la que se crea y recrea:

En nuestras veladas
En nuestros talleres
En nuestras fiestas sombrías
Un día cualquiera
Canta
El bello cisne
Petrificado
Del arco iris
Con su lengua radiante de martín pescador.

La poesía de Sánchez Peláez se despoja de lo accesorio narrativo y va en busca de una unidad sustancial entre la imagen y lo que esa imagen evoca

(Esta promesa hecha al azar y enfática: la línea del corazón no merma la unidad.
El rayo de sangre no es fisura íntima, esquiva a los jeroglíficos que teje la memoria.)

por lo que el sincretismo empieza a adueñarse de su escritura, que se reduce a lo imprescindible, a lo que sólo es sustantivo. Esta progresiva sustancialización lleva a Sánchez Peláez, sobre todo a partir de *Filiación oscura* (1966), a abandonar el contacto con lo externo, esa suerte de panteísmo erótico, para explorar en la interioridad de la existencia,

buscando también lo que es sustancial. Para recorrer, finalmente, el camino inverso y situarse al nivel de un «lenguaje coloquial, mezcla de remotos fulgores quevedescos y dolorosos tonos vallejianos» (6), y siempre será la lengua el constante valladar de esta lucha cruda y dramática, en la que sensación y reflexión se funden e imbrican perfectamente:

Aunque la palabra sea sombra en medio, hogar en el aire,
soy otro, más libre, cuando me veo atado a ella,
en el alba o en la tempestad.
Por la palabra vivo en aguas plácidas y en filón extranjero,
fuera del inmenso hueco.

Me parece que en esta apretadísima poética se explica o, al menos, se deja traslucir la constante preocupación de vitalidad que Sánchez Peláez quiere inyectar a su poesía, única posibilidad, a fin de cuentas, de que la creación literaria se enriquezca y perviva.

Aunque nacido en Lisboa (1942), Jorge Nunes es un poeta formado en Venezuela, pero cuyo contacto con la poesía inglesa y su dedicación a la traducción de la misma al castellano (en especial la obra de los poetas más jóvenes) pienso que ha dejado en él honda huella (7). No es Nunes un poeta fácil de clasificar dentro de estos grupos generacionales más o menos definidos en la poesía más reciente de Venezuela; pero ya afirmaba Pérez Perdomo (8) que si alguna nota común había entre los más jóvenes escritores de su país era la constante diversidad, la intencionada búsqueda de caminos propios e independientes.

Fuego sucesivo es un libro totalmente existencial, donde recuerdos y sensaciones van reconstruyendo una vida («Cada tiempo posee su símbolo, / y cada habitante, su tristeza. / La vida es para ser gastada antes que la muerte llegue») a través de una escritura simple, escueta, y por medio de unos intentos de operar sobre el lenguaje a través de textos glosados en inglés, que se recomponen más adelante, en una búsqueda de unidad que preside todo el libro. Mas yo sigo pensando en Jorge Nunes como en el poeta menos personal de todos los comentados aquí, en el poeta más dubitativo, al que incluso puede rastreársele con toda claridad la presencia, por ejemplo de Brian Patten, uno de los poetas ingleses traducidos por Nunes. Y es entonces cuando se aleja de sí mismo, cuando la poesía de Jorge Nunes se hace más plena; se reconstruye un tiempo perdido a través de sensaciones que

(6) *Vid.* A. Urrello, art. cit.

(7) Jorge Nunes tradujo, acompañando a un interesante trabajo, al poeta inglés Brian Patten en la revista *Imagen*, Caracas, septiembre 1970, bajo el título: «Brian Patten, el hijo edípico de Liverpool».

(8) Francisco Pérez Perdomo, en *Insula*, 272-273.

quedan y se aferran al hombre y le asaltan cuando menos lo espera. La poesía de Nunes es una poesía que, a mi juicio, necesita sedimentar, pensarse más y, ante todo y sobre todo, ser más suya. Y desde luego de la facilidad de su escritura es de esperar que tal limitación no sea para él un obstáculo insalvable, sino el acicate para futuras e inmediatas metas de renovado interés.

Enrique Hernández d'Jesús (Mérida, 1947) pertenece a la más joven generación poética de Venezuela. Y a pesar de ser un poeta más reciente, más en agraz teóricamente, acusa mayor personalidad e independencia que Nunes, mayor peculiaridad y mayor hechura como escritor. El poema es para Hernández d'Jesús como un campo de experiencia, virgen, en el que puede desarrollarse con toda libertad la visión de las cosas, del mundo y de su vida personal. Ya supone cierta inteligencia el hecho de abordar la crónica familiar como tema básico y elegir el título de *Muerto de risa* para su libro. Digo que supone inteligencia y sagacidad por cuanto el libro así es rabiosamente personal y al propio tiempo permite una capacidad múltiple de juego, de variabilidad, de creación libre, que se harán evidencia en la voz de un poeta, ante todo y sobre todo, lleno de sinceridad. Y no le ayuda poco el tono irónico, desquiciadamente sarcástico a veces, con el que se sazona todo el libro

(Mi padre me dijo:
«hijo por qué no estudias plomería»
Yo me quedé callado, pero eso no me gustó mucho
Mi padre era patinador
y desde el día en que resbaló
y cayó al suelo y se rompió una pierna
y los médicos dijeron
que tenían que cortársela
llevó a la casa una jaula
allí metió cuarenta y tres gatos
a las seis semanas eran cuarenta y nueve
al pasar varios años había como doscientos diez)

y del que no se excluyen ciertas dosis de rebeldía abierta e inconsciente (y hasta inocente) crueldad infantil.

Dos son las fuerzas que entrarán en colisión y que provocarán el drama de este «muerto de risa»: la represión familiar, provinciana, moral, de una parte, y la liberación imaginativa y verbal, que suele llegar hasta la violencia y el sadismo, por otra:

Mi abuela murió
una noche en que yo la maté
y le saqué la lengua
y se la di a las ranas.

Leyendo *Muerto de risa,* uno de lo que menos puede morirse es de risa. Si algo nos acosa y nos sacude violentamente, es el ahogo, la falta de libertad, la rebelión del individuo en su propio medio familiar y amoroso (teóricamente amoroso, claro). Leyendo *Muerto de risa* se nos hacen patentes y patéticas las imágenes terriblemente crueles y despiadadas de OPS, ese joven dibujante español que con sus figuras de ultratumba, de ojos fuera de las órbitas, riega de sangre unos espacios abiertos o menos abiertos en un chirriar de imágenes, a veces morboso.

Así sucede con Hernández d'Jesús. La imagen chirría, es violenta, cruel y hasta morbosa. La muerte es algo consustancial y natural, y está allí, agazapada, al final de cada poema, esperando su presa; pero el escritor no se sorprende porque allí la ha colocado él para que aguarde el final. El mundo en ruinas, descubierto al alejarnos de la infancia, acaba de desmoronarse, y el poeta Hernández d'Jesús lo transcribe amargamente, inapelablemente. Un poeta, éste, con el que creo se debe contar de ahora en adelante. Y del que me gustaría conocer el inmediato poemario, que ya se anuncia inminente, *Restos de fábula. Muerto de risa* me parece que es una nada desdeñable y muy esperanzadora tarjeta de presentación.

Que la poesía hispanoamericana nos llegue de esta forma parcial o intermitente es bien triste. Mis notas deslabazadas y dispersas de hoy no quieren ser sino una mínima contribución a ese contacto, que espero y deseo, más intenso. La novela tuvo la fuerza y el empuje suficientes para cruzar el Atlántico; ¿por qué la poesía se retrae a la incitante aventura? ¿O será que el negocio editorial no sería tan opíparo? Triste, de verdad, que sigamos fiando el predominio de la tarea literaria a circunstancias tan aleatorias como pueden ser la compraventa de cualquier producto. — *JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.° izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

SOBRE POESIA VENEZOLANA «COMPROMETIDA»

Las polémicas sobre el *compromiso* parecen haber pasado de moda en literatura, aunque siempre queda ahí el problema y, por lo tanto, la posibilidad de generalizaciones teóricas que trasciendan la opción individual de cada escritor. Nos parece que en lo que toca a la creación literaria, la solución apunta hacia obras totales, permitiendo la superación tanto del subjetivismo extremo como de cierto realismo, cuya pretensión de objetividad obedece más a la supresión de toda una serie de niveles de realidad que a una verdadera integralidad de facetas. En todo caso, la evolución de la poesía española contemporánea es un ejemplo interesante de cómo los nuevos autores —de Félix Grande a Manuel Vázquez Montalbán, pasando por José Miguel Ullán y varios otros— han dejado atrás al mismo tiempo a poetas *sociales* como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis, etc., y a toda la lírica más o menos bendecida oficialmente, entroncando con solitarios que llevaban en sí las semillas de totalidad: el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira,* mucho de José Hierro, algo del movimiento postista, con, desde luego, un mentor sin fronteras: César Vallejo. También sería útil considerar la poesía *beatnik* norteamericana, la nueva poesía cubana, algunos autores franceses —Jacques Prévert señaladamente— y en general diversos modelos realizados históricamente, hecho del que debe partir toda consideración teórica que en arte se pretenda crítica y no dogmática.

Pero estamos frente a tres libros venezolanos de poesía *comprometida, social* o como quiera llamársele. Los tres pertenecen a las Ediciones Bárbara, cuadernos 1, 3 y 5 *. Se podría, desde ahora, señalar que la poesía, si pretende serlo; si el hombre-autor ha escogido este medio de comunicación y no otro, debe estar comprometida, en primer lugar, con la poesía misma. De ahí que sea juzgada, al menos inicialmente, como poesía. Aquí se nos presentaría un problema —que no será el último—: ¿qué es poesía? En un momento en que los géneros explotan maravillosamente, confundiéndose los dominios de poesía, novela y ensayo; en que la noción de *belleza* está más o menos definitivamente desprestigiada como fin del arte, y el mismo arte tiende a resituarse dentro de un contexto ahora sí vitalmente cultural, descendiendo de su cielo privilegiado para enfrentar un combate entre lenguajes; en que la mal llamada subliteratura se convierte en centro de atención y se intentan utilizaciones creadoras del antiguo folletín,

---

* ALONSO PALMA: *Gran tiempo.* ELENA HOCHMAN: *Precaria calma.* ANGEL PASOS: *Carteles de San Fusil y Píndaro.* Ediciones Bárbara. Caracas, 1969.

al mismo tiempo que estudiosos de la mayor seriedad se dedican a desmontar analíticamente las lingüísticas de las tiras cómicas las fotonovelas y en general todos los *mass media;* en fin, en el momento en que algunos teóricos del cine, perplejos ante la inasibilidad del «específico» fílmico, llegan a admitir que cine es «todo lo que pasa por la pantalla», ¿no nos veremos igualmente obligados a admitir que poesía es algo así como todo lo que pasa por el poema o se constituye voluntariamente en poema?

Pero acaso esta enumeración no hace más que eludir el motivo de esta nota: tres libros venezolanos recientes: *Gran tiempo,* de Alonso Palma; *Precaria calma,* de Elena Hochman, y *Carteles de San Fusil y Píndaro,* de Angel Pasos. No nos sería difícil juzgarlos a través del esquema que, como todo obligado crítico cuasi cotidiano, ponemos en funcionamiento muchas veces —guillotina, lecho de Procusto, hoguera inquisitorial, movidos por conspiración juvenil, consignas partidistas, ambición, resentimiento o (y) secreciones internas, según diversas sugerencias de algunos autores criticados—; pero incluso a este nivel sería necesaria toda una serie de matices, distinciones, etc. Por ello, y aunque es hipócrita negar que todos y cada uno de los críticos privilegian determinada estética, manejando a lo más tres o cuatro posibles —o disculpables—, trataremos de llegar sin prejuicios —que no lo son— a los tres libros señalados. No sin afirmar una vez más que, desechado cualquier esquema, cuerpo teórico o mero andamio de nociones sueltas, sería completamente imposible enjuiciar críticamente una obra, a no ser que nos limitáramos a comentar el contenido de cada verso, hacer algunos devaneos impresionistas en torno al poema o relatar al querido lector la sensación que nos ha provocado el texto —y ya aquí la sensación estaría inevitablemente ligada a canalizaciones intelectuales (y sentimentales) previas, además de que quedaría prohibida cualquier racionalización conceptual de tales sensaciones, con lo que el resultado crítico es una vez más nulo—. Ni siquiera la crítica *desde dentro* de la obra que propone Sarduy se ve libre de puntos de partida exteriores —en cuanto preexistentes— al texto, y esto se ve claro en sus ensayos de *Escrito sobre un cuerpo.* Finalmente, el cuerpo teórico es, si se quiere, una limitación, pero también la única condición de posibilidad de la crítica, en cuanto un lector —el crítico— quiere comunicar a otro lector un contenido que trascienda el «me gusta» o «no me gusta».

Yendo al primero de los libros: *Gran tiempo.* A través de 61 poemas asistimos en realidad al despliegue de un solo y largo texto, de estructura suelta y recursos variados, aunque coincidentes. Nos parece que el libro tiene una unidad fundamental, pero con modalida-

des que interesan desigualmente. Trataremos de señalar algunas. La primera, que de hecho inicia el libro, es una poesía coral, de tono colectivo, hecha más que nada para decir a un nivel de exterioridad oral que postula la audiencia mayoritaria, resonando con eco una palabra escueta que denuncia sin ropaje metafórico. Hay que confesar que la calidad coral se impone como su rasgo más señalado, y esto es evidente desde la primera lectura. A ello ayudan no sólo la «objetividad» de lo dicho, que excluye cualquier presencia subjetiva, sino una construcción a base de reiteraciones, casi versículos, que inmediatamente se «ven» y se «oyen» públicos, alternados por voces, secundados por una masa unánime. La referencia brechtiana no es gratuita; véanse si no sus poemas, plenos en realidad de gestos dramáticos implícitos. Las piezas I, II, III, IV, V y LXI —repetición del primer poema— caben en este renglón. En realidad, puede detectarse una especie de gradación en estas primeras piezas, constituyéndose en conjunto como introducción al libro, y también deslizando poco a poco elementos que confluirán en el poema VI. Así, la constatación del I incluye ya un verso: «También más esperanza», que es deseo del poeta; el IV: «Oh pueblo, hacia donde dispares pegarás en el centro», desde luego exhortación; el V: «¿Por dónde saldrán después / que no encuentren cuchillos / esperándolos a la puerta?», de signo parecido. Con esto podríamos cerrar el renglón. Ya la pieza VI incluye una subjetividad y unos elementos que veremos más tarde. Con este poema el libro se abre a diversos modos.

Afiliables a la «objetividad» de los poemas corales, pero sin el despliegue grande de aquéllos, están unos poemas-ideas, breves y directos, que se concentran en una sola acusación o mostración, a veces con la ayuda de frases que, mordiéndose la cola, logran gran eficacia. Las piezas XVII, XVIII, XIX, XXII, XXVI, XXVII y varias más cabrían aquí. También señalaríamos unas variaciones mínimas que, en registro parecido, pero utilizando descripciones —no desarrolladas— de hechos y comentarios implícitos, reinciden en la denuncia: XXI, XXXI, XXXII, LV, por enumerar algunos. Hasta aquí, y sin pretender ser exhaustivos distinguiendo modalidades, los poemas se mueven a un nivel que pudiéramos calificar de puramente «objetivo» —y mantenemos la palabra entre comillas—, es decir, predominando el peso de lo externo y, más aún, manteniendo ausente la subjetividad del poeta. No son hechos que se nos den a través de una conciencia, sino que deben imponerse como, si se quiere, «realidad» pura. Poemas *realistas*, pues. Aquí podrían comenzar las cuestiones. Consideramos que esta pretendida realidad —aparte de que exista como realidad— es una opinión del poeta. Si el poema no se entrega como hecho de lenguaje,

lo hace como información y opinión, ya que la información pura no existe. Pero si el poema se anula como hecho de lenguaje en aras de una información, y a su vez esta información no es nueva, repite lo sabido, no profundiza, y se da, para colmo, en generalidades, ¿de qué sirve el poema? Lo que Alonso Palma nos dice —en este renglón— se convierte en banal por su carácter de generalidad repetida, generalidad además interpretada, dirigida: *slogan,* en suma. Si admitimos que los poemas corales se salvarían en un contexto escénico, realizándose ya más allá del texto, encerrados en este cuadernito se pierden —en todo sentido— sin remedio. Queremos apuntar ya aquí una necesidad posiblemente extensible a toda la poesía social: la de unos hechos cotidianos que por sí mismos entreguen el sentido, sin la explicitación del autor que pregona su «mensaje». El mensaje, en todo caso, de la vida misma, escogida desde luego, montada desde luego, dada a través de un poeta, pero sin que la suplanten las opiniones del poeta. Con esto indicamos una poesía narrativa, que cuente más que diga, desde una cotidianeidad viviente en el texto. En otras partes de *Gran tiempo,* Alonso Palma nos muestra la eficacia de esta narración, pero lamentablemente sin sacar conclusiones para su poética. Sin embargo, no vamos a rechazar de plano todo este renglón del libro. Entre los que hemos llamado poemas-ideas hay algunos en que el juego de los términos —precisamente un hecho de lenguaje, una cierta elaboración de frases que, chocando, disparan el significado— cumple perfectamente su intención irónicamente reveladora. Nos parece que el mejor ejemplo es el poema XVIII:

Aquí no hubo un combate con campesinos sublevados,
sino que fue aquí donde unos campesinos sublevados que ocuparon [unas tierras
fueron fusilados por los soldados, que no eran dueños de esas tierras,
sino que los dueños de esas tierras eran los dueños de esos soldados.

Perfecto. De hecho, la simplicidad de este poema es todo un desarrollo reducido a su esquema, y el núcleo es una historia, una anécdota que se podría contar, que da vida al escueto razonamiento ideológico. Es decir, la narración está implícita.

El otro renglón que nos interesa en *Gran tiempo* se constituye por la presencia de la subjetividad del autor, en el sentido de que los hechos se nos dan como contenidos de una conciencia, se relacionan con otros, toman cuerpo en imágenes. Ya no es la frase directa —externa, digamos—, sino que aparece una elaboración metafórica, aunque sea mínima: polvo-balas-viento juegan entre sí; ametralladoras-canciones, micrófonos-fusiles, ciudad que «huele a pueblo», un comba-

tiente como «una rosa golpeando un tambor», etc. En diversos grados, ausente aquí y presente allá, tenemos los elementos de la ciudad integrándose en una imaginería crítica, tanto como los escenarios guerrilleros tiñéndose de toques líricos o metáforas exaltantes. El lenguaje se elabora ya como creación, adquiere cierta entidad en sí mismo, no exclusivamente dependiente del contenido. Poemas como el VI, VII, VIII, IX, XVI, XX son ejemplo, entre otros. Podría ya plantearse una adecuación entre imágenes e intenciones y en general las cuestiones «poéticas». Esto exigiría un análisis pieza por pieza que no nos interesa aquí. En general puede decirse que existe una ligera poetización de contenidos políticos y sigue privando la información-opinión. Pero hay una modalidad que queremos destacar: la de unas fichas de combatientes, cuasi retratos personales, donde se encuentran algunos de los mayores logros de *Gran tiempo:* los poemas XI, XII, XIII, XIV, XV, XXIII, XLIII, entre otros, cabrían en esta línea. Hay narración en ellos, escueta, pero ahí está; cuenta y las vidas se imponen. Ya no es la consigna, sino los hechos mismos los que hablan. Si la tensión no está siempre conseguida, si el desarrollo es a veces flojo, se encuentran trozos excelentes. Quisiéramos insistir en uno de ellos, del poema XII:

y un golpe te llena de más sangre y una pistola blanca entre los ojos
un golpe un cigarrillo una pistola blanca entre los ojos

El ritmo delirante, la densidad de un momento, la visualidad de la acción clavan los versos, y el drama se realiza perfectamente. Este ejemplo debería señalar a Alonso Palma la necesidad de elaboraciones del mismo tipo, cargando el peso de la denuncia o la revelación en los elementos narrativos y no en las explicitaciones ideológicas, complementarias en todo caso, nunca sustanciales. Que se nos perdone la insistencia, pero el punto es clave. Como poemas, los XIII y XLIII destacan del resto.

Quisiéramos cerrar la consideración sobre *Gran tiempo* advirtiendo sobre el riesgo de banalidad. Así, las piezas dedicadas a «Los poetas»: XLVIII, XLIX, LI sobre todo, y sin que nos interese en forma alguna defender a los aludidos —por otra parte, casi todos—, nos parece que deberían ser escritos únicamente con un arma en la mano, en la montaña desde luego. Autollamarse «enlace clandestino entre la revolución y la poesía» suena un poco fuerte, cuando excluye además a otros autores nada dudosos. Aquí, parece haber privado la postura personal, con lo que volveríamos a caer en la opinión sin análisis cotidiano que la sustente —el bar, el aire acondicionado, etc, son generalidades—. En este caso, la banalidad es demagógica. Pero

llamar a Marx «lucero de nuestra pequeña biblioteca» es también banal, banalidad beata si se quiere. Estos son dos ejemplos. El punto recaería, una vez más, en la necesidad de situaciones, de vida viva y no pintada, valga la frase, de narración. Porque, a fin de cuentas, también la poesía *social* puede ser decadente, decadencia desde luego peor, porque se disfraza con manto épico y se proclama con sones de guerra. Sin dudar en absoluto de la autenticidad de Alonso Palma —todo el libro es prueba de una tensión, de un desgarramiento—, creemos necesario un replanteamiento de su poética, que posiblemente no necesite sino la integración de otros elementos dramáticos, a fin de que sea el verso mismo —no sólo la intención proclamada del autor— quien arda y queme.

Precaria calma, segundo libro de Elena Hochman, entrega en su mayor parte una especie de poesía-cartel, dentro de la cual se pueden distinguir dos modalidades, en realidad dos niveles de elaboración. El primero integra lemas oficiales —titulares de prensa, frases publicitarias, enunciados gubernamentales— en poemas de signo crítico. La denuncia se logra por contraste entre lo que dicen los lemas y lo que añade la autora, a veces sólo por la ridiculez de los lemas que, fuera de contexto, se desinflan en su pompa. Así, el poeta se limitaría a llenar los vacíos, complementando las «citas». Con ello, el poema como conjunto es pobre, y los términos en juego —lema y añadido— no se traban con todo el dinamismo posible. La intuición es válida, pero el desarrollo no satisface las posibilidades.

De este tipo de piezas podríamos señalar: «Precaria calma», «Remitido», «Cambio», «Nombre y no», «Proteus vulgaris», «Programa general» y alguna más. Pero hay otras en que, interviniendo elementos nuevos, el juego se hace más rico, creándose una verdadera zona de lenguaje tenso, en movimiento hacia múltiples significados. Ya no será destruir exclusivamente la retórica gubernamental, publicitaria o seudoinformativa —que, insistimos, se cae por sí misma, se muestra vana a cualquier lectura atenta, incluso en el contexto de un documento, aviso, noticia o editorial, y sacada de contexto es desde luego facilísimo destruirla—, sino proponer todo un poema. Esto se nota ya en «De la unión de los trabajadores», pero es en «Un día nacional» donde cobra fuerza extraordinaria. Aquí se mueve una conciencia hostigada, que en su subjetividad sufre el acoso de esas grandes palabras como cuchillos, afiladas mentiras de fondo cruel. «Un día nacional» es una aventura delirante, una pesadilla de recursos sabiamente manejados, y puede quedar como modelo de las posibilidades de una poética cuando se plantea a nivel mayor. La integración de los lemas, junto a concisas reflexiones, sueños, alucinaciones, distorsiones absurdistas, todo desarro-

llando una situación cotidiana con valor de itinerario, de despliegue dramático, abre el poema en varias direcciones, a la vez, sin perder, por otra parte, el núcleo de crítica y de explosión antirretórica. En verdad, tendríamos que citar todo el poema, pero dejamos esto al lector. En todo caso, se impone una comparación entre «Un día nacional» y cualquiera de las otras piezas mencionadas arriba, de lo que saldría una conclusión inevitable: la necesidad de continuar trabajando esta poética en un sentido de mayor integración de elementos. Si no, el poema arriesga quedarse a un nivel demasiado pobre, en que los contenidos ideológicos previos no son elevados por el conjunto del texto a una significación mayor. Si se quiere, los pocos recursos, el proyecto limitado de estos poemas-carteles —salvando «De la unión...» y «Un día...»— lograría justificación precisamente en el cartel, en el afiche pegado a un muro, o también en la recitación pública, el lugar de arengas, soltando una carga subversiva popular que la edición literaria le niega —y negado a su vez lo literario por el poema—. Señalemos finalmente que hay en algunas piezas una integración frustrada de otros elementos, acaso por ser demasiado tímida: «Simulación de aterrizaje» y «Palabras, sí, solamente»; esto indicaría que, desde luego, la simple integración no es remedio infalible, e invitaría a consideraciones de estructura.

Cuando el verso no está apuntalado por los lemas a criticar, la tensión decae visiblemente. Así, piezas como «Los afiches de mayo», «Retiro», «Cabimas bajo control» y alguna más, quedan como demasiado pálidas, faltando el catalizador usado anteriormente. Con esto, vuelve a notarse que Elena Hochman ha descansado excesivamente sobre la utilización de los lemas, y se hace más urgente la necesidad de mayor elaboración creadora. Nos permitimos apuntar la cotidianeidad como base de una crítica que, como en el caso de *Gran tiempo,* es dicha por el poeta, pero no mostrada por una situación, un trozo de vida. El ejemplo de «Los asesinos de estudiantes» puede servirnos; en él, la caracterización del viernes santo burgués no vale por sí misma, y la denuncia tiene que recurrir casi exclusivamente a la explicitación acusatoria de la autora. En «Cabimas...», lo único que resalta de todo el poema son tres versos de descripción: «arma larga que se extiende / hasta el muslo / en horas del mediodía», es decir, un dato cotidiano que, debidamente transpuesto, se hace significativo. Quedarían dos poemas de cierto lirismo, pero cuyo efecto queda desdibujado: «Comunicado», que nos remitiría a la Mary Sananes de *Tiempo de guerra,* y «Signos vitales de humocaro», un bello poema en conjunto, pero que nos interesa sobre todo como muestra de que Elena Hochman puede, puesta a ello, trabajar varios registros en su poesía. En general, pensamos que *Pre-*

caria calma no es, no debe tomarse más que como un inicio, que pide desde dentro un planteamiento mucho más ambicioso y unos desarrollos en múltiples direcciones. Entonces recibiremos —y recibirá su autora— los frutos de una poética.

Carteles de San Fusil y Píndaro es el libro que menos nos interesa de los tres. Si en *Gran tiempo* y *Precaria calma* se hacían, con resultados limitados, proposiciones nuevas, en *Carteles...* se asiste a una poesía *social* de corte —o cortes— tradicional(es). Estamos frente a algo que podría ser *beatnik* pero no lo es, que sale de Brecht pero no llega a tanto, que tendería hacia la poesía concreta pero sin darse cuenta, y así. En realidad, en *Carteles...* se nota la poetización de generalidades, el disfraz literario de contenidos que están ahí como cosa muerta, no como principio dinámico. El poema se mantiene a un nivel de constatación banal ironizada, pero cuya información no nos interesa por sabida, y su ironía no alcanza la potencia que transformaría el lenguaje en creación autónoma. Ni la serenidad de doble fondo de piezas como «Ven», «Píndaro» I y II, «Las botas y el cielo», «Naturaleza viva», etc., ni la belicosidad directa de «OP. Ruda Mezones», «Ante el emperador», «Primero de mayo», «Estética» y otras, ni las letrillas burlonas tipo «Calderianas», «Transubstanciación», «Egloga» y varias más nos interesan, por no citar más que tres variantes. Aquí, sin otras excusas, habría que hablar de mala poesía, de proyectos frustrados más o menos radicalmente. Angel Pasos no nos plantea redefiniciones de la poesía como tal, invasión de zonas no aprovechadas antes por la poesía o consideraciones por el estilo: la improvisación no se convierte automáticamente en antipoesía ni el descuido en invento. Para colmo, estos *Carteles...* denuncian una pretenciosidad mal recatada, que hace trampa ingenuamente: traer a Espartaco, Aquiles, Parménides, Ovidio y otras glorias resultaría mecanismo prestigioso de torpe uso. La simbología culterana, las citas literarias, las referencias históricas que quisiera imponer Pasos no funcionan en contextos que, en vez de respaldarlas, las pierden y se pierden a su vez. Véanse los finales de cada poema, citas en francés de Perse, Prévert y Kauffman, cuyo contraste con lo que antecede es definitivo, además de que la estructura de los textos no les da cabida, y todo queda como desplante.

Quisiéramos señalar igualmente los mesianismos de *Carteles...*, esas frases de gran tono que sitúan la revolución a la vuelta de la esquina, esas visiones de un proletariado que parece estar ya en armas —se habla de Venezuela, no de Vietnam, Cuba o algo así—, o esas «Muchachas tras las rejas», que: «Muy alto, de los ojos de las muchachas / la firmeza esplende la más inmarcesible flor / y en sus rostros luminosos tras las rejas / los proletarios descubren las nuevas dimensiones / del cielo, del

pan cotidiano y el amor.» Por favor, esto puede sonar bien, como la machaconería de decir proletarios a cada momento, pero la cosa no va por ahí. Construir un retablo mesiánico no vale, ni en poesía ni en política, y es por ello que ni por la una ni por la otra se salva el libro.

Francamente, no quisiéramos detenernos más tiempo en *Carteles de San Fusil y Píndaro,* a riesgo de ser llamados carniceros de la crítica. Lo que se impone es recomendar a Angel Pasos un estudio detenido de otras poéticas que han realizado exitosas muestras de poesía comprometida —y ahora sin comillas: comprometidas con la poesía, con la autenticidad de los autores, y con una historia que, si es social, económica y política, es también cultural—, algunas de las cuales ya parecen esbozarse en la obra de este autor, como la ya señalada *beatnik* y en general cierta poesía norteamericana e inglesa reciente, Brecht desde luego, algo de los concretos brasileños —Decio Pignateri a la cabeza—, y suficientes escritores latinoamericanos que, sin aflojar el pulso de la realidad, han dado y dan ejemplo de responsabilidad poética. En todo caso, pensamos que si hay una poesía genérica difícil de realizar a plenitud, tal es la poesía social, y su creación no debe tomarse a la ligera, un poco creyendo que el alegato, el panfleto, la consigna pueden sustituir al lenguaje literario —*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Eguité. 1090 BRUSELAS).*

CLARA E. LIDA e IRIS M. ZAVALA: *La revolución de 1868 (Historia, Pensamiento y Literatura).* Las Américas Publishing Company. New York.

El intento de Clara E. Lida e Iris M. Zavala de reunir en un vasto volumen un conjunto de estudios sobre la revolución de 1868 no es insistencia sobre un tema, sino continuación y aporte a una etapa de la historia de España, que en los últimos años está siendo objeto de numerosos trabajos en medio de ese mar sin fondo, por desconocido, del diecinueve español. La *Gloriosa* o la *Septembrina,* ignorada y con frecuencia silenciada, se nos presenta actualmente con un atractivo especial, porque nos es necesario conocer de la manera más completa y acabada uno de los momentos cruciales de nuestra historia contemporánea. Se ha trabajado bastante en este período, pero no cabe duda que todavía son muchos los aspectos a analizar para obtener una visión lo más lograda posible de la que tuvo que haber sido la revolución burguesa española.

Las autoras de este trabajo de conjunto —entre los que se encuentran algunos personales—, conscientes de la complejidad del problema, han visto cómo acertadamente apuntan en las primeras páginas del libro que «no bastaba sólo el análisis político, sino que había que agregar el social y económico, sin olvidar tampoco el mundo americano —Cuba, Puerto Rico—». Y que a esto había que añadir otras facetas: «el impacto de la revolución en el pensamiento peninsular, así como en la literatura de la época y en artistas posteriores».

El cometido, un tanto utópico, de ofrecer un trabajo en equipo ha tenido como resultado la presentación de este libro con tres grandes apartados:

Historia, Pensamiento y Literatura, completados con un apéndice documental de no poco interés.

Analizar cada uno de los trabajos reunidos en el libro no tendría sentido, pues algunos de ellos, de escaso valor, sólo merecen la pena como aportación al trabajo de equipo; otros ya publicados y en algunos casos ampliados por posteriores investigaciones de sus autores, destacan aquí en cuanto que forman parte de un conjunto que quiere investigar los diversos aspectos de una revolución. El atractivo del libro radica precisamente en la cómoda oportunidad de leer en un mismo volumen esos diversos aspectos de la problemática que gira en torno a 1868 y la posibilidad de comparar, sin necesidad de acudir a varios libros, las tesis de algunos estudiosos que dedican su trabajo de investigación al fenómeno revolucionario de 1868. Lo positivo del libro es la colaboración, útil y ventajosa particularmente para un público hispanófilo que se inicia con su lectura en el conocimiento de un período de la historia de España.

En el apartado Historia cabe destacar, siguiendo el orden de aparición, el estudio de Carlos Seco «La toma de conciencia de la clase obrera y los partidos políticos de la era isabelina», en el que con indudable acierto analiza el falso espejismo social del progresismo, así como el espejismo democrático entre dos revoluciones: 1854 y 1868, afirmando que «la revolución de 1868», culminación de todo el ciclo revolucionario burgués, no pasó de ser la última prueba, al cabo de una serie de pruebas decepcionantes, para el *elemento popular*, embarcado hasta entonces una y otra vez *en una* nave política que no era la suya. El sector obrero, desde 1868, por su aceptación del bakuninismo y por la ley de 25 de octubre del mismo año, que permitía la libre asociación, abandona en masa los partidos burgueses, agrupándose en la Federación Regional Española de la Primera Internacional y adoptando una actitud apolítica que muy pronto crearía divisiones en el seno de la Federación.

Nuria Sales de Bohigas, en «Sociedades de Seguros contra las quintas (1865-1868)», partiendo del drama catalán de Gervasi Amat «Quintas y Caixas», se basa para su estudio en los anuncios publicados por las empresas de seguros y quintas en la prensa madrileña. La impopularidad de las quintas era tan grande que la abolición de las mismas figuraba en todos los programas de partidos y juntas en vísperas de la revolución. Las esquilmadas clases trabajadoras no tenían posibilidad de redimirse del servicio militar obligatorio, y las clases medias, que habían alimentado la falsa ilusión por el pago de cuotas, de pertenecer al grupo de los privilegiados, vieron rotas sus ilusiones por la crisis de las aseguradoras a partir de 1866. Dice Nuria Sales que «el fracaso del seguro contra las quintas en los años que precedieron a la revolución de septiembre contribuyó a un cambio ideológico. Comenzó a tambalearse el concepto que de su situación real tenía la clase media española».

En «El trasfondo económico de la revolución» y «Ferrocarriles, economía y revolución», N. Sánchez Albornoz y Gabriel Tortellá, respectivamente, se aplican al análisis de los diversos aspectos económicos con sus puntos de contacto y controversia.

Frente a los que hablan de prosperidad y crecimiento en los años de 1856 a 1866 cree Tortellá «que esta apreciación es muy exagerada, y los que la sostienen se dejan deslumbrar por la evolución de unas cuantas series de cifras que crecieron con el sistema ferroviario, pero que enmascaran una tónica general de estancamiento económico». Es indudable que esto merece una mayor profundización del aspecto económico del período que nos ocupa.

El sugestivo estudio de Tuñón de Lara «El problema del poder en el sexenio de 1868-1874» nos enseña, partiendo de la formulación de una serie de preguntas, la construcción de un *modelo* válido para la utilización de la materia prima que nos proporcionan las fuentes históricas, con el fin de alcanzar conclusiones objetivas.

Después de estudiar los órganos centrales del poder, sus decisiones y ámbito de aplicación y cumplimiento, no sin insistir antes en la necesidad para un estudio coyuntural como el del sexenio en la aportación de más estudios monográficos que aclaren determinados aspectos de la revolución, concluye que «frente a los intereses moderados de los núcleos más acomodados, los movimientos pequeño burgués y proletario se desarrollaron en dos líneas que no llegaron a converger durante el período de la revolución septembrina. En esta no convergencia debe buscarse la clave del fracaso revolucionario».

Y termina Tuñón diciendo: «una línea fundamental de investigación consistiría en preguntarse por qué no se creó un bloque social

de poder capaz de imponer (con poder efectivo y consenso popular) unas nuevas relaciones de producción». Ciertamente, investigar en este sentido podría llevarnos a aclarar uno de los puntos más oscuros de nuestra historia contemporánea.

Los trabajos sobre el Ateneo y la prensa de distintas tendencias; el pensamiento político, con especial referencia a Gumersindo de Azcárate, exponente principal del krausismo político, y el pensamiento diríamos religioso, amén de otros sobre pensamiento científico en la España de los años anteriores a la revolución y de la España de 1868 disponen el apartado denominado Pensamiento, procurando completar un esbozo de las corrientes intelectuales en sus diversas manifestaciones.

El estudio de Elías Díaz «Reformismo social krausista: Gumersindo de Azcárate» analiza ese reformismo armónico de Azcárate, que, por otra parte, encontraría poca audiencia en las clases trabajadoras, ya organizadas con conciencia de clase. Los obreros no podían aceptar como válida una armonización social que a la larga sólo defendería los derechos burgueses, así como tampoco la presentación de la reforma social como reforma predominantemente ética. Años después, hombres formados en el seno de la Institución Libre de Enseñanza tomaban conciencia de que una acción social seria los llevaba a la aceptación del socialismo y a su ingreso en el Partido Socialista Obrero Español.

Los estudios de Paul Drochon sobre «Un curé liberal sous la Révolution de 1868: don José García Mora» y «L'Eglise catholique vue par la presse protestante espagnole sous la Révolution de 1868», posiblemente por haber sido menos estudiado el tema presente especial interés. La obra del cura José García Mora, como dice Drochon, «constituye, en efecto, una explosión característica del antagonismo que no ha dejado de acentuarse entre las "dos Españas" en el transcurso del siglo XIX». Se trata de la historia de un sacerdote, dice Drochon, que, en nombre de un ideal de ciencia y progreso, se levanta contra lo que él llama oscurantismo y tiranía, creyendo encontrar en los acontecimientos de 1868 una regla de vida civil y religiosa. Caso manifiesto de explosión extremista, conocido por lo constante, y que habría que explicar en una represión que estalla cuando las condiciones permiten el enfrentamiento.

Completa el libro el apartado sobre Literatura con diversos trabajos referentes a los escritores que tuvieron que ver directa e indirectamente con la revolución del 68. «Albareda, Galdós y la *Revista España*», «Reflexiones sobre la poesía y la revolución». «Clarín», Pío

Baroja, Valle-Inclán, desde distintos puntos de vista, nos introducen en el vasto panorama literario de la revolución del 68.

La parte documental responde a lo que ya nos van teniendo acostumbrados las publicaciones tanto de Clara E. Lida como las de Iris M. Zavala; mucha e interesante documentación, que facilita y con frecuencia orienta posteriores investigaciones.

En resumen, e insistiendo en lo dicho al principio, cabe aceptar como positivo el trabajo de conjunto, si bien hay que reconocer que para los lectores iniciados muchos de los trabajos recogidos apenas si aportan nada nuevo y otros, posiblemente los mejores, ya eran conocidos por haber aparecido en otras publicaciones.—*ELENA ANGEL* *(Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Avenida de Puerta de Hierro. MADRID).*

UNA REVISION DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Mil novecientos treinta y tres es el año de publicación de un interesante libro del crítico peruano Luis Alberto Sánchez titulado *América, novela sin novelistas.* La tesis del autor, reflejada ya por el título de la obra, vino a incidir en un confuso panorama de enconadas polémicas sobre la existencia o inexistencia de una tradición cultural específicamente americana. (Aquí correspondería señalar que, en la mayoría de los países latinoamericanos, inicialmente este adjetivo, *americano,* excluía al subcontinente norteamericano; distinto es el caso de España o Europa, donde la rapiña yanqui ha incursionado eficazmente incluso por el campo de la semántica, apropiándose un adjetivo que en verdad sólo parcialmente le pertenecen.) El libro de Sánchez, sin embargo, al poner en tela de juicio la existencia de una novela americana, y encontrar una multitudinaria audiencia para su discutible teoría, estaba indirectamente corroborando otro dato esencial: la —esta vez sí— irrefutable ausencia de una tradición crítica específicamente hispanoamericana, pese a una no muy extensa nómina de escritores (Martí, Darío, Bello, Gutiérrez, etc.) que de algún modo y lejanamente la preanunciaban.

Con el paso del tiempo la situación indudablemente ha mejorado. Hoy el estudioso de la novela hispanoamericana, o incluso el simple aficionado, cuenta con un cierto número de obras que cumplen más

o menos eficazmente con el propósito de clarificar el proceso evolutivo de la literatura hispanoamericana. Tres libros, entre ellos, gozan de una merecida reputación. Sus títulos: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana,* del ya mencionado Sánchez; el *Indice crítico de la literatura hispanoamericana,* del profesor uruguayo Alberto Zum Felde, y la *Historia de la literatura hispanoamericana,* del crítico y narrador argentino Enrique Anderson Imbert. Justo es señalar, sin embargo, que el cataclismo producido en la década del sesenta por la irrupción de lo que, con lamentable expresión, se ha dado en llamar el *boom* de la novela hispanoamericana, ha venido prácticamente a sepultar al menos a los dos primeros libros aludidos. En efecto, este cataclismo ha traído aparejado un inevitable corolario de desmitificaciones, revisiones y rescates, sumiendo en el olvido a una cantidad considerable de escritores hace diez años todavía reputados como excepcionales (piénsese en los casos del chileno Eduardo Barrios, el argentino Eduardo Mallea o el ecuatoriano Jorge Icaza), y arrebatando al pasado una docena de notables narradores injustamente preteridos por el *establishment* de las letras hispanoamericanas (tal es el caso de los argentinos Roberto Arlt y Leopoldo Marechal o de los uruguayos Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández, para no citar más que cuatro ejemplos).

En estos últimos años han menudeado los investigadores que con tesón y rigor han acometido la tarea de efectuar el *aggiornamento* de la crítica hispanoamericana. Mención destacada merece entre ellos el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, que por cierto ha sido quizá el primero en poner a la mitológica *Doña Bárbara* de Gallegos en el lugar que legítimamente le corresponde (es decir, una segunda categoría). Tras sus huellas, una considerable cantidad de ensayistas jóvenes ha comenzado a remodelar la ya vetusta imagen de la crítica del nuevo continente. No corresponde aquí citar nombres, ya que estas enumeraciones son siempre arbitrarias, incompletas y a menudo menos útiles que irritantes. Ahora una editorial española de reciente creación, Al-Borak, acaba de lanzar un libro del joven crítico peninsular Rafael Conte, *Lenguaje y violencia,* que pese a ciertos reparos que habrán de enumerarse a continuación, puede desde ya comenzar a ser considerada como la mejor introducción global al vasto y controvertido campo de la novela hispanoamericana.

El estudio arranca de unas pocas pero necesarias precisiones sobre el concepto de literatura hispanoamericana. Efectivamente, si bien es cierto que, bajo un determinado aspecto, la literatura hispanoamericana no es más que el resultado de sumar un impreciso número de literaturas *nacionales,* por otra parte hay ciertos elementos fundamen-

tales que permiten corroborar su evidente unidad de destino. Esos datos esenciales sobre cuya verificación se asienta esta hipótesis del destino común son, a juicio de Conte, un contexto lingüístico y un contexto político-social. Un tercer contexto, el histórico-cultural, resulta particularmente importante, por cuanto hay actualmente una cierta tendencia por parte de los *novísimos* a minimizar las aportaciones de la literatura anterior, y una simétrica inclinación de los *carcas* a inflar artificialmente los valores de la tradición.

Frente a esta esterilizadora disyuntiva Conte asume una actitud intermedia (una actitud ecuánime, vale la pena recalcar, no ecléctica ni acomodaticia), que lo lleva a revisar sumariamente toda la historia de la narrativa hispanoamericana desde sus orígenes hasta la década del sesenta. En esta revisión, en general acertada, y en todo caso defendible desde su propio punto de vista, el autor exagera tal vez la importancia de dos novelistas cuya obra no ha resistido al paso del tiempo, que son Mallea y Gallegos, y quizá no se extiende suficientemente sobre la importancia de quienes posiblemente sean los cuatro grandes precursores de la nueva narrativa: Mariano Azuela, Roberto Arlt, Horacio Quiroga y José Eustasio Rivera. Hay una omisión injustificable, la del argentino Ezequiel Martínez Estrada, autor de una docena de cuentos memorables, y también una valoración arbitraria de la obra de José María Arguedas, a quien Conte atribuye tendencias simplificadoras, *optimistas* y *doctrinarias,* atribución sumamente curiosa si se repara en que Arguedas suele ser habitualmente atacado en nombre de las razones exactamente inversas. Que Arguedas fuera un escritor pesimista no pasa de ser una suposición; pero que era un escritor esencialmente conflictivo lo atestiguan, entre otros, dos hermosos ensayos, uno de Mario Vargas Llosa y otro de Julio Ortega, y también una circunstancia de carácter anecdótico: su suicidio.

Vienen a continuación once ensayos de extensión variable en los que se estudia, respectivamente, la obra de Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo, Onetti, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Lezama Lima y Guimaraes Rosa. La variabilidad de la extensión es quizá también indicativa de la premura con que algunos de estos ensayos han sido redactados. Así hay una visible contradicción entre la solidez y la penetración de los que tratan sobre Cortázar, Borges o Asturias, por ejemplo, y la provisionalidad del dedicado a Rulfo, sin duda el más endeble de todos ellos. La obra se cierra con un vasto panorama (que sin embargo no pretende ser exhaustivo) de la narrativa más reciente, y que cumple acabadamente con su función de redondear la imagen de este vasto, complejo y todavía inconcluso proceso.

Las líneas maestras de este estudio vienen así a describir la laboriosa transición de una literatura donde la violencia no pasaba de ser una característica exterior, un elemento temático, no estructural, a otro tipo de libros donde esa misma violencia reaparece ya interiorizada, instalada en el seno de un lenguaje que vive como una epifanía el rito de su constante disolución. En esta perspectiva, Conte define con meridiana claridad la significación de los dos grandes maestros de la actual narrativa hispanoamericana: «Los dos polos de donde surge esta nueva expresividad narrativa tienen nombres propios. Uno, el de Miguel Angel Asturias, el creador de lenguaje, el que instaló la libertad frente al idioma; otro, el de Jorge Luis Borges, el creador profundo, el del idioma exacto, que enseñó la libertad frente a la razón, el triunfo de la fantasía sobre cualquier doctrinarismo. En estas dos libertades se apoyarán, después, todos los nuevos narradores del continente».

Lenguaje y violencia es, como ya se ha señalado al principio de esta nota, un libro esencial, quizá la más importante obra de introducción general sobre el tema publicada hasta el presente. Los reparos aludidos, y algunos otros, que aquí no vale la pena exponer, apuntan a una necesaria corrección de algunos de sus pasajes. Conte ha publicado una obra importante, no cabe dudarlo. Para una próxima edición —porque el libro seguramente ha de reeditarse— convendrían algunas rectificaciones menores. Así el libro dejaría de ser meramente importante para convertirse directamente en clásico. Tal es el privilegio de los escritos donde la amenidad y la concisión no excluyen nunca a la penetración y la originalidad.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID).*

NIETZSCHE Y SOBRE NIETZSCHE

FRIEDRICH NIETZSCHE: *Ecce Homo*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, 172 pp.; *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 1972, 206 pp.; *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza Editorial, 1972, 472 páginas. Traducciones: Andrés Sánchez Pascual.

La publicación de la traducción de las obras de Nietzsche, recientemente iniciada por Alianza Editorial, constituye un acontecimiento cultural de la mayor importancia para el público de lengua castellana; no es que la filosofía de Nietzsche sea poco conocida en los medios

intelectuales de nuestra lengua; bien al contrario, su influencia ha sido enorme, particularmente en la literatura (de esta influencia, y por lo que concierne particularmente a España, Gonzalo Sobejano nos ha ofrecido en su *Nietzsche, en España* un cuadro completísimo); pero faltaba una traducción rigurosamente fiel al texto original y elaborada a partir de la última edición crítica nietzscheana; he aquí lo que nos brinda Andrés Sánchez Pascual con su fiel y minucioso trabajo de verter al castellano el difícil estilo y el diamantino pensamiento del filósofo alemán.

En lo que va de siglo la obra de Nietzsche había sido objeto de numerosas traducciones al castellano; pero éstas, en la mayor parte de los casos, han carecido de la más elemental fidelidad; hemos conocido un Nietzsche incompleto, aproximado, borroso; la riqueza de sus recursos estilísticos nos ha llegado empobrecida por la desatenta labor de traducciones apresuradas; la precisión de su pensamiento se ha visto entenebrecida en versiones borrosas y descoloridas. Pero hay más: las desventuras del texto en su traslación al castellano no han hecho sino añadirse a las que el original alemán mismo había tenido que sufrir; los escritos de Nietzsche, cuya protección quedó en manos de su hermana Elisabeth (Förster-Nietzsche por su matrimonio con un notorio activista antisemita), sufrieron numerosas alteraciones, destinadas unas veces a magnificar a la familia del filósofo, destinadas otras a desplazar aquellos aspectos de su pensamiento —su desprecio por el antisemitismo, su odio contra el militarismo germano— que menos se acomodaban a los planes de la funesta hermana; sometidos a los arbitrarios manejos de tal albacea, el lúcido e independiente pensamiento nietzscheano habría de soportar finalmente la alevosa afrenta de la visita de Hitler a los «Nietzsche-Archiv», de Weimar; a la incomprensión con que obsequiara en vida al pensador su mortecina parentela vendría a sumarse después de su muerte esta completa desvirtuación del espíritu de su filosofía.

Los escritos de Nietzsche están siendo publicados por primera vez en su integridad, sin falseamientos ni adiciones, en la edición crítica —*Werke, Kritische Gesamtausgabe*— a cargo de Giorgi Colli y Mazzino Montinari, en curso de publicación desde 1967 por la editorial Walter de Gruyter; simultáneamente, y en un esfuerzo editorial de amplitud no igualada en la historia de la edición de obras filosóficas, son publicadas en Francia (Gallimard), en Italia (Adelphi) y en Japón sendas traducciones de la edición alemana; esta edición crítica es la que ha restituido los textos a su pureza original y la que sirve de base a la traducción de Sánchez Pascual, que nos permite leer —por vez primera en lengua castellana— las obras de Nietzsche tal y como él quiso

que fueran publicadas; además de los méritos reseñados, es de destacar el completísimo aparato de notas que el traductor ha añadido en su edición —sólo la de *Así habló Zaratustra* cuenta con 459—, notas que aclaran los pasajes oscuros y las referencias del texto, al par que remiten al lector a las restantes obras de Nietzsche, lo que es de la mayor utilidad en el caso de un pensador tan afecto a la forma aforística como el filósofo que nos ocupa.

La nueva traducción de Sánchez Pascual se inscribe en el amplio movimiento de relectura de Nietzsche que iniciaron en Francia Bataille, Deleuze y Klossowski, y que hoy continúan en España autores como Trías o Savater; en el gris panorama de la filosofía española —repartida entre la escolástica y el positivismo— este retorno a Nietzsche significa un renacer crítico, alejado por igual de metafísicas y banalidades, y un revivir de la vocación lúcida de la actividad filosófica; sólo nos resta alentar a la editorial y al traductor a que prosigan su tarea y nos den a conocer no sólo las obras publicadas en vida por Nietzsche, sino también sus escritos inéditos, de tan decisiva importancia para la comprensión de su pensamiento.—*S. N.*

GEORGE BATAILLE: *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte.* Trad. Fernando Savater. Madrid, Taurus, 1972, 234 pp. Col. «Ensayistas», núm. 84.

Con la traducción de *Sobre Nietzsche* se da a conocer en España —con gran retraso, por cierto— uno de los libros que más han contribuido a preparar el actual renacimiento de los estudios nietzscheanos en Francia; en efecto, la obra de Bataille rompió con el estilo académico de aproximación al pensamiento de Nietzsche —cuyo fruto más estimable había sido el *Nietzsche*, de Charles Andler— e inauguró un tipo de diálogo con el pensador alemán, en el que la comunicación amistosa por encima del tiempo y de la muerte barría del campo a toda la esterilidad erudita. La aproximación a la obra de Nietzsche, realizada por Bataille en este libro, rompe con el interés por las filiaciones comprobadas y sitúa al filósofo en coordenadas de afinidad bien insólitas para el habitual —o habituado— a los estudios de la historiografía filosófica: Proust y André Breton, la mística cristiana y el budismo zen.

El libro de Bataille de que aquí nos ocupamos es el apasionado resultado de una búsqueda aguijoneada por una dolorosa soledad; para Bataille escribir sobre Nietzsche es tanto como darse una genealogía, encontrar un compañero en la tarea de pesar radicalmente y sin esperanza, adivinar el alma de un amigo, compartir su aislamiento

o su desmesura; en un tiempo en que los amos del mundo nazis apelaban a Nietzsche y le consagraban como precursor, Bataille insiste en revelar la incomprensión y el odio que rodeaban al pensador alemán, asumiendo esta incomunicación y haciéndola suya; el libro que de este empeño resulta es más el diario de un alma en comunicación con otra que un estudio que presentase su sequedad como «fidelidad a los textos». Bataille nos propone una lectura dé Nietzsche, que es una experiencia de esa filosofía, y precisamente *su* experiencia: vida y no calco. El estilo de Bataille al que el traductor—Fernando Savater—honra, manteniéndolo en su dificultad y aspereza responde a este intento de hacer hablar a la palabra en el mismo punto en que ésta patentiza la imposibilidad de la comunicación, y no donde glorifica la univocidad de lo dicho. El texto codifica una pluralidad de estados diferentes y aun inconciliables, mostrando en la diversidad misma del estilo y en las oscilaciones de intensidad expresiva la permanente «puesta en juego» del autor, la confiada desnudez con que el escrito se expone; véanse estas dos muestras del estilo filosófico de Bataille: «Hace un instante, sobre la carretera, en una alameda de castaños, las llamas del sin sentido abrían los límites del cielo...» (p. 132); «En cada cosa, una tras otra, he chocado con el vacío. Mi voluntad se tendió a menudo y yo la dejé ir, como quien abre a la ruina, a los vientos, a las lluvias, las ventanas de su casa. Lo que quedaba en mí de vivo, de obstinado, lo ha cribado la angustia» (p. 159).

Bataille—junto con R. Caillois o M. Leiris—personifica un tipo de *crítica de la sociedad* con el que estamos bien poco familiarizados en España. En los últimos años un considerable esfuerzo editorial nos ha dado a conocer algunas de las principales obras de los filósofos de Frankfurt; la labor de la escuela crítica alemana nos ha resultado permeable en la medida en que, a pesar del extremo rigor de su inconciliable lucidez, las posturas de esos filósofos permanecían fieles a la moral y a los sistemas de valores tradicionalmente válidos en nuestra cultura occidental, siendo su crítica realizada precisamente en nombre del incumplimiento de esos valores. Por el contrario, este grupo de pensadores franceses han concebido su obra desde una clara conciencia de la propia cuestionabilidad de los valores vigentes en la civilización dominante hoy a escala planetaria; en la gestación del pensamiento de Bataille o Caillois ha sido determinante la experiencia de la diversidad cultural, a cuyo conocimiento han accedido merced a la antropología social—en su caso, concretamente, merced a las enseñanzas de Marcel Mauss—; esta referencia a la antropología es imprescindible a la hora de entender la primera parte del *Sobre Nietzsche*, cuyo elemento nu-

clear es una crítica del prestigio de la moral y de la primacía del trabajo.

Para Bataille, la moral humana es una institución destinada a subordinar los seres individuales a las condiciones generales de su conservación; la moral aboga en el presente por el sacrificio del individuo y por la subordinación de su vida a su mera supervivencia; los códigos morales son los portavoces de la preocupación por el futuro, un futuro que hace frente en la ocupación, que de antemano le previene y administra. La gran finalidad de la moral es la conservación de algo dado —el ser individual—; que amenace con el castigo o que persuada con el argumento, su procedimiento es siempre el mismo: oponer al goce incontrolado e irresponsable el recurso que apela a la identidad del individuo en el tiempo y que subordina la fuerza de que el ser individual dispone a la precisa actividad en que ciertas finalidades se cumplen; la identidad del individuo se manifiesta en la coerción que los fines imponen a su acción indeterminada, en la coacción que ejercen sobre la libre disponibilidad de su tiempo. Idéntica subordinación del presente a la inquietud por el futuro se da en el trabajo, en el cálculo que especula con inversiones de tiempo y energía y con el hipotético rendimiento de tales inversiones. El trabajo, además de usar de lo presente para obtener algo en el futuro, fragmenta al hombre total en una multiplicidad de metas parciales y reduce al trabajador a la condición de no ser otra cosa que la función que desempeña en el proceso, supuestamente «total», de la actividad colectiva.

Bataille critica la valoración del trabajo y del comportamiento moral a partir de una doble perspectiva: como dependencia de otra cosa —el objeto a producir, el fin a lograr, el merecimiento futuro ante la ley—; trabajo y moral sacrifican el presente al logro que se supone habrá de aportar el porvenir y establecen, a fin de sancionar este sacrificio, una pretendida unidad personal del individuo por encima del flujo del devenir; en tanto que conservación del ser, preservando lo que ya es de la destrucción y manteniéndolo en el mismo punto, sin superar su forma actual ni trascenderla en otra nueva, la moral es usura y avaricia, codicia por lo real, desconfianza de su exuberancia, duda de su generosidad en la donación. A una moral de la conservación, Bataille opone una ética del derroche, del gasto gozoso y despreocupado; frente a las finalidades que subordinan el presente al futuro, que desesperan de lo porvenir y se fabrican un cobijo que les proteja de la azarosa incidencia, Bataille concibe una valoración de la *fiesta*, de la actividad que no busca ni persigue otra cosa, de la acción inútil. Contraponiendo el desorden orgiástico de la fiesta a la moral, el juego al trabajo, el filósofo francés confronta dos actitudes fundamentales frente al tiempo: una

que sacrifica el momento presente a la meta futura, otra que tiene al instante como fin y que sustituye la prisa por la obtención y el atesoramiento de logros por la despreocupada permanencia en el presente.

A la dualidad permanencia en el instante/preocupación y sacrificio por el futuro corresponde, en el pensamiento de Bataille, la contraposición entre lo que el llama «cumbre» y «ocaso» (1); la *cumbre* es el momento de sobreabundancia de la fuerza, de incremento de intensidad de la experiencia, en el que el ser individual abandona toda preocupación por la permanencia en el tiempo y por la duración como persona y se entrega por entero al goce del instante, sin reclamar una prolongación de su ser, menospreciando toda exigencia de autoconservación, perdiéndose en su naturaleza instantánea, embriagado por su destino *temporal;* por el contrario, el *ocaso* se origina de la preocupación por conservarse, del temor a no seguir siendo, de la ávida apetencia de duración y atesoramiento. En la cumbre el individuo se complace en su existencia instantánea, gozando de la dificultad extrema de su «muerte continua», agotando el instante en la certeza de no ser otra cosa que ese instante que pasa; en la cumbre el carácter fugitivo del instante es lo que empuja al individuo y lo arroja por entero en el tiempo; en la cumbre la caducidad del instante garantiza la temporalidad del individuo y la perfección de lo temporal. Para la «moral del ocaso», por el contrario, nunca es posible retener lo que pasa; lo fugitivo no se gana y conserva, sino que se pierde; sólo lo inmutable es verdadero y bueno; la preocupación fundamental no es ya fundirse en el instante, sino conservarse en el tiempo.

Cumbre y ocaso, devenir y permanencia, variación e inmutabilidad, riesgo y seguridad constituyen la polaridad fundamental, aquella de la que toman su origen los dos grandes sistemas de valoración —lo que G. Deleuze, siguiendo a Nietzsche, denomina «elemento diferencial y genealógico de los valores»—; la originalidad del estudio de Bataille reside en referir esta polaridad al concepto central de *suerte* y al arquetipo dionisíaco de la *voluntad de suerte.* Como es sabido, la palabra francesa *chance* recubre y articula una pluralidad de significados, con cuya diversidad juega continuamente Bataille; fundamentalmente, suerte designa la disponibilidad del futuro, su indecisa incidencia y la azarosa cualidad de lo presente. Lo dado no prefigura y —a todas las virtualidades del ser— lo real es quebrado continuamente en su fijeza por

(1) «La cumbre responde al exceso, a la exuberancia de las fuerzas. Lleva a su máximo la intensidad trágica. Se conecta con los gastos de energía sin tasa, con la violación de la integridad de los seres. Luego está más próxima del mal que del bien.

El ocaso —que responde a los momentos de agotamiento, de fatiga— concede todo el valor al cuidado de conservar y enriquecer el ser. De él provienen las reglas morales» (p. 48).

lo posible. La suerte nos pone en juego, cambiándonos y transformándonos sin cesar, sin permitirnos alcanzar nunca un punto de completa estabilidad y de fijeza inconmovible. El azar de mi ser actual, de esa multiplicidad dispersa a la que doy el nombre de «yo», se modifica continuamente en el acaecer aleatorio de las nuevas posibilidades. Aún no soy un «algo» concluso; la muerte, que cierra mi ser y lo acaba, no me convierte en ese tan ansiado ser estable y fijo, sino que pone fin a mi único ser, mudable e incierto. Si bien es cierto que el «ser inconcluso», al que la muerte no convierte en esencia inmutable, sino en nada y olvido procede de *Sein und Zeit,* Bataille, guiado por Kierkegaard, se sumerge en el abismo del tiempo, ese abismo de cuyo vértigo pretende el hombre preservarse y sustraerse por medio de la casi totalidad de su cultura espiritual. Nuestras construcciones intelectuales y nuestros sistemas morales han procurado recubrir la espantosa sima de lo desconocido y sustraerse al horror de lo incierto; nuestro miedo a lo por venir nos lleva a prefigurarlo según el modelo del pasado, a someterlo al molde de lo ya vivido, a marcarlo con la impronta de lo sido; el apego al pasado es el resultado de la huida ante la suerte, del temor al azar; buscando seguridades y certezas nos volvemos neuróticos y nos condenamos a la culpa indeleble de tener una historia y un carácter definitivos, de no poder menos de ser siempre en el futuro lo que ya fuimos en el pasado. Esta compulsión a repetir siempre el pasado—en la que Freud viera la obra del *Todestrieb*—nos garantiza nuestra persistencia al precio de hacer de nosotros unos cadáveres, de anticipar el obrar destructivo de la muerte; si somos idénticos a lo que fuimos, si el azaroso actuar de la suerte no puede ya nada contra nuestra fijeza, contra la inmóvil efigie de «nosotros mismos», es que nos hemos otorgado la rigidez del despojo mortal y la persistencia embalsamada de la momia.

De acuerdo también con Kierkegaard en este punto, Bataille concede a la *angustia* la importancia de una experiencia ontológica fundamental: la angustia nos revela la suerte, nos pone ante ella; pero la suerte no es entenebrecida por la angustia, y si en un primer momento la angustia nos oculta la suerte, inmediatamente después será ésta la que refute a aquélla, surgiendo precisamente para refutarla y como movimiento de su refutación. «*Suerte es lo que la angustia ha tenido en mí por imposible*» (p. 147); suerte es lo puesto en cuestión por la angustia, lo que la angustia ha tornado problemático, contingente, incierto. Suerte es también aquello a lo que el individuo se abandona y entrega *en la más completa incertidumbre;* el instante surge por suerte, y en una jugada de la suerte, la angustia, que se inquieta por él, que teme por

él, es vencida por la jugada para poner en cuestión, a su vez, el advenir de la próxima jugada.

«Suerte y tiempo son *lo mismo*» (p. 165); esta afirmación sólo puede ser entendida a través de la confrontación de dos fundamentales actitudes frente al tiempo y, por ende, frente a la suerte; el individuo puede vivir abandonándose al azar, confiando en la suerte —no en la buena ni en la mala, sino en la suerte *tout court*—, suerte que, como tal, es siempre deseable, independientemente de la ganancia o de la pérdida que reporte; pero también le cabe oponerse al devenir, oponer barreras al tiempo. La mayor de estas barreras, la más importante de estas barreras tuvo en la Historia la figura de aquel ser completo al que nada nuevo e imprevisto podía suceder, que lo tenía todo, menos la angustia de perderse o el riesgo de recobrarse, forma suprema de la desconfianza y la avaricia. Sólo la suerte permite acceder a la experiencia de la intensidad, sólo jugando la suerte se puede existir como fuerza; «querer la suerte»: he aquí la fórmula del *amor fati*.

Bataille denomina *voluntad de suerte* a ese querer la suerte y el tiempo. La voluntad de suerte es el bien máximo porque pone al hombre ante la más ardua dificultad y exige de él la más alta fuerza: jugar con el azar; jugar al azaroso juego de la suerte es el juego más difícil, pues tiene por *regla* la más espantosa de las amenazas; es un juego en el que es imposible hacer trampas; se llega a formar parte de los jugadores haciéndose carne mortal —*encarnación permanente*— (2), sufriendo el temblor de su herida, siendo atravesado por el deseo y lacerado en cruel lacería por la ausencia; no es, ciertamente, un juego fácil y cómodo, pero eso mismo es lo que lo hace estimable. Mas no hemos de entenderlo como un trabajo o un esfuerzo; sólo desde fuera parece arduo, sólo para quienes *no juegan*. Entrar en el juego, tomar parte en él hasta perderse es la verdadera felicidad; en la *destrucción* trágica el individuo encuentra la única jugada que está a la altura del azar, la única que da la medida de su incomparable destino; lúcidamente cierto de su sufrimiento y de su grandeza, en la desamparada claridad de su madurez y soledad descubre, como el héroe de Conrad, «el rostro de esta Suerte, que se mantenía a su lado, cubierto con un velo como una novia de Oriente».—*SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA (Sancho Dávila, 13, 6.º B. MADRID).*

---

(2) Bataille llega a hablar, aunque de modo festivo y desenfadado, de una «encarnación generalizada» (p. 93).

Claude Pichois y André M. Rousseau: *La literatura comparada*. Editorial Gredos, 1969.

En 1967 se publicó en francés, con el título de *La littérature comparée,* este libro que ahora ve la luz en español, muy bien traducido por Germán Colón Doménech. En la serie de Manuales de Biblioteca Románica Hispánica, este nuevo manual es del mayor interés para todos los que tengan vocación de comparatistas, porque es la guía de conjunto más completa que hasta ahora se haya publicado con fines de divulgación.

Los autores comienzan por hacer la historia de los orígenes del interés por la literatura comparada. Casi al tiempo que se ejerce el comparatismo en las ciencias naturales —Cuvier: *La anatomía comparada*—, y en otros dominios como la mitología, la historia, la gramática, nacen los primeros intentos de comparar diversas literaturas. Sainte-Beuve, no obstante, atribuye la fundación de la historia literaria comparada a Ampère en 1840.

Cuando Chasles dice en 1835 en el Ateneo de París: «Nada vive aislado; el verdadero aislamiento es la muerte», estaba en la situación del comparatista convencido de que todo el mundo toma prestado a todo el mundo, pues este gran trabajo de simpatía es universal y constante.

Es evidente que en la génesis del comparatismo cuenta Suiza en primer lugar. En Lausana, en 1850, Joseph Hornung explica un curso de literatura comparada en la primera cátedra de esta disciplina, y se funda otra en Ginebra —consideremos que en Coppet ya Madame de Staël, con los Schlegel y otros amigos, tenía una especie de salón comparatista. En Italia De Sanctis, en 1863, explica como profesor de literatura comparada en Nápoles. Posteriormente, en 1895, se funda una cátedra en Francia, en Lyón.

La primera revista apareció en Hungría en 1877, dirigida por Hugo Meltzl, y redactada en seis lenguas y posteriormente en diez. Los ingleses, con Matthew Arnold, intentan luchar contra la típica insularidad británica, pero hasta 1886 no se publica en Londres el libro *Comparative Literature,* de Hutcheson M. Posnett. Por entonces, la literatura comparada se define como el estudio de las influencias, y se ciñe al dominio de los temas y de los motivos.

En 1886 Max Koch funda la importante revista *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte.* En Estados Unidos se crean Departamentos de Literatura Comparada (en Columbia y Harvard), y revistas sobre el tema, y a partir de 1918 se multiplican los Departamentos en North Carolina, Southern California, Wisconsin, etc. Ya

a fines de siglo Brunetière dicta un curso de literatura comparada, Gaston Paris y Lanson se interesan por el comparatismo. Benedetto Croce, en Italia, y Menéndez Pelayo, en España, estudian las influencias recíprocas de la literatura italiana y la española. Es entonces cuando se piensa que «La literatura comparada es una disciplina de coronación.» Fernand Baldensperger y Paul Hazard fundan en 1921 la *Revue de Littérature comparée.* Un ecumenismo optimista y regenerador hace que después de 1930 la literatura comparada cobre auge. Paul van Tieghem proyecta la redacción colectiva de obras de referencia, y aparece el primer volumen dedicado al *Répertoire chronologique de littératures modernes.*

Una vez que los autores fijan, más o menos, los antecedentes de la literatura comparada, tal es la rapidez con que evoluciona esta clase de estudios e investigaciones, que puede decirse que en estos últimos veinte años la literatura comparada cumple de un modo definitivo sus funciones y que tiene una extraordinaria expansión por todo el mundo.

A la enseñanza de las lenguas vivas se debe en parte esta difusión de la literatura comparada, a la gran facilidad de viajes, a la reproducción fotográfica, oficinas de traducción y posibilidades en las relaciones internacionales. A esto debe añadirse lo que C. Pichois y A. Rousseau denominan era de los Congresos.

Al celebrarse en 1951, en Florencia, el V Congreso, la *Comisión Internacional de Historia Literaria* cedía su puesto a la *Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas* (FILM), que desde 1954 viene reuniéndose en congresos trienales en Oxford, Heidelberg, Lieja, Nueva York, Estrasburgo, e Islamabad (Pakistán) en 1969. Los temas que trataron estos congresos fueron los grandes problemas literarios: métodos, estilos, crítica, etc. Como el comparatismo careciese de una sección especializada, se fundó la *Asociación Internacional de Literatura Comparada* (AILC) en 1956, en Venecia, y luego se celebraron congresos en Chapel Hill (1958), Utrecht (1961), Friburgo, Suiza (1964), Belgrado (1967) y Burdeos (1970), y se anuncia el próximo en Canadá.

La corriente política y cultural de nuestro siglo va en este sentido: los congresos son una necesidad vital, pues fomentan las relaciones entre los comparatistas y facilitan el conocimiento de las respectivas literaturas nacionales. A partir de la fecha de la creación de la Asociación se fundan Asociaciones Nacionales: ya en Estados Unidos hay más de cuarenta, y el movimiento comparatista cobra auge en el Japón. En Alemania se fundan varias cátedras: en Erlangen, Tubinga, Maguncia, Darmstadt, Berlín. Es natural, ya que la vocación compara-

tista alemana es muy grande, y ya desde Goethe, con su concepto de *Weltliteratur,* hay interés por la literatura comparada. Los autores C. Pichois y A. Rousseau estudian el movimiento en pro de la literatura comparada en otros países, y el traductor, muy acertadamente, completa con sus notas las lagunas referentes a España.

Hoy día el número de comparatistas es muy numeroso; la idea comparatista atrae cada vez más a especialistas de todas las disciplinas, y los profesionales y los aficionados se asocian libremente, sin preocuparse de fronteras intelectuales y políticas; así lo hemos visto los que hemos asistido al reciente congreso celebrado en septiembre en Burdeos. Con razón dicen los autores de este manual: «A esta rara popularidad le vemos una razón muy sencilla: la literatura comparada no es una técnica aplicada a un dominio restringido o preciso. Vasta y diversa, refleja un estado de ánimo hecho de curiosidad, de gusto por la síntesis, de apertura hacia todo fenómeno literario, sean cuales fueren el lugar y el tiempo.» Añadiremos nosotros la razón más poderosa: que es un nuevo humanismo.

Muy detenidamente, los autores estudian los intercambios internacionales que facilitan o han facilitado el desarrollo de la literatura comparada, los viajeros, los hombres y sus testimonios y la extraordinaria impoıtancia de algunos viajes. Quien tenga vocación comparatista y analice su propia vida verá al punto qué enorme influencia han tenido algunos viajes en la creación de sus libros y en el descubrimiento de algunas figuras y temas de la propia obra. Se estudia también el papel de las colectividades, pues si: «la acción que ejercen hombres solitarios puede ser considerable, la de hombres solidarios es más fuerte todavía», se citan los salones cosmopolitas, las exposiciones, las traducciones, las adaptaciones, la prensa, para llegar a la conclusión de la última ponencia de P. van Tieghem, *La littérature comparée comme instrument de compréhension internationale,* el nuevo humanismo del que hablábamos líneas anteriores.

A continuación, los autores pasan a distinguir los conceptos de *Literatura general,* que es la caracterización de las obras literarias por un origen común y por factores ajenos a las letras, lo que se comprende muy bien cuando es el caso de fenómenos análogos ocurridos al mismo tiempo en países diferentes, como efecto de estructuras socioeconómicas comunes, y el de *Literatura universal (Weltliteratur),* que propone inventariar y explicar las obras maestras de las diferentes literaturas. Se estudian los *eones* literarios, según denominación de Eugenio d'Ors, las constantes, estudio de periodización, generaciones, etc. Se hace historia de las ideas, de las corrientes de sensibilidad, relaciones entre literatura y bellas artes, se analiza la temática, los tipos, los personajes

literarios, los géneros, las formas de elocución y las nuevas direcciones de la crítica, para terminar con una definición de la literatura comparada que, según los autores: «es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor». Definición un poco extensa, pero que abarca todos los aspectos. Finalmente, los autores dan una serie de consejos prácticos al comparatista y acompañan una bibliografía fundamental sobre el tema, de consulta imprescindible para cualquier trabajo, encabezada por lo que llaman la Biblia del comparatismo, la *Bibliography of Comparative Literature*, de F Baldensperger y W. P. Friedrich (Chapel Hill, 1950). *CARMEN BRAVO VILLASANTE (Avenida de América, 10. MADRID).*

SEIS FICHAS DE LECTURA

ADOLFO BIOY CASARES: *La invención de Morel.* Alianza Editorial. Madrid, 1971.

Pocos escritores argentinos han padecido una discriminación más odiosa que la sufrida por Adolfo Bioy Casares. Autor de diversos libros escritos en colaboración con Jorge Luis Borges, Bioy Casares pasó tempranamente a convertirse en el factor desdeñable de la ecuación. A medida que el nombre de Borges iba cobrando una mayor resonancia, el de su entrañable colaborador iba poco a poco convirtiéndose cada vez más en una suerte de *alter ego* de Borges. La gloria de Borges llegó casi a ser el epitafio de la individualidad del otro. No han faltado incluso los bromistas que lo apodaron Bioyges o Biorges. Algún cronista mal informado lo confinó a la categoría de ser imaginario.

Sólo desde hace unos pocos años la narrativa de Bioy Casares ha comenzado a despertar un interés que con el transcurso del tiempo no ha hecho sino acrecentarse. Esta revaloración era imprescindible, ya que en un par de novelas y varios cuentos Bioy ha demostrado ser un escritor digno de mención por sus propios méritos. *La invención de Morel* no es el mejor de sus libros, pero sí quizá el más ilustra-

tivo de su modo de narrar, y en todo caso el más famoso de ellos. Describir el asunto de esta curiosa novela de ciencia-ficción equivaldría a privar a todos aquellos que la desconozcan de la fascinación de ir accediendo paulatinamente a su sorprendente desarrollo. A propósito de ésta, el propio Borges —en un prólogo que trasciende el mero tributo de la amistad— ha puntualizado: «He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta.»—J. C. C.

JULIO LE RIVEREND: *Historia económica de Cuba*. Editorial Ariel. Barcelona, 1972.

Julio le Riverend es actualmente profesor en la Universidad de La Habana y vicepresidente de la Academia de Ciencias de Cuba. Estos datos permitirían sospechar que su libro bien pudiera contener una hábil manipulación de la historia económica del país con el propósito de justificar el actual estado de cosas. (De hecho, ésta es la crítica que se le ha formulado alguna vez aquí en España.) Esta hipótesis, sin embargo, es perfectamente descartable. Su *Historia económica de Cuba* es un libro escrito con un gran acopio de datos y un encomiable rigor, y antes que nada el autor pretende con su obra llenar el vacío creado por una visible carencia de bibliografía especializada.

Un detalle singular que ilustra sobre el rigor de la obra es el siguiente: de las 276 páginas del libro, sólo 18 están dedicadas al período que transcurre desde la llegada de Fidel Castro al poder. El detalle es importante por cuanto en estos casos es habitual que ocurra exactamente lo contrario. El libro puede tener sus puntos débiles (no excesivamente convincente resulta, por ejemplo, su análisis del período comprendido entre 1886 y la independencia, etc.), pero su importancia es innegable. Por primera vez, el lector interesado en la materia dispone de un trabajo global sobre el tema. Este hecho, por sí solo, bastaría para justificar la laboriosa empresa del profesor Julio le Riverend.—J. C. C.

K. S. KAROL: *Los guerrilleros en el poder*. Seix Barral. Barcelona, 1972.

La polémica internacional suscitada por las declaraciones más o menos recientes del primer ministro cubano acerca de ciertos intelectuales europeos, ha dado al escritor polaco-francés K. S. Karol una equívoca reputación como agente de la CIA en toda la América Latina. La oportuna edición española de *Los guerrilleros en el poder* contribuirá más positivamente que nada a disipar este lamentable malen-

tendido. El libro de Karol no es en absoluto un libro anticastrista; es simplemente una obra de *crítica*, el trabajo de un estudioso que no se resigna a abdicar su independencia crítica frente al proceso revolucionario y que, desde el contexto de la propia revolución, lleva a cabo un análisis fascinante y sorprendentemente lúcido de la compleja experiencia cubana.

Este libro resulta particularmente útil hoy, cuando las fuerzas antiimperialistas latinoamericanas comienzan a participar cada vez más decisivamente en la historia de sus respectivos países, sin que en todos los casos sea posible vislumbrar en su conducta una excesiva coherencia. (Singularmente patética resulta, en este sentido, la fracasada experiencia boliviana.) Pero el libro de Karol incide igualmente sobre un fenómeno mucho más amplio: el funcionamiento de los mecanismos de poder en la sociedad socialista. Hoy, a la vista de la triste realidad que significa la renuncia al porvenir de la cada día más regresiva burocracia soviética, se hace impostergable el replanteamiento de las relaciones entre el partido revolucionario y el Estado, de éste con el resto de los Estados (socialistas o no), etc. El libro de Karol es sin duda uno de los aportes fundamentales para la reapertura de esta imprescindible discusión.—J. C. C.

OLIVERIO GIRONDO: *En la masvida* (poemas escogidos: selección y prólogo de Francisco Urondo). Colección Ocnos. Barcelona, 1972.

Cuando la crítica española se refiere al vanguardismo rioplatense, o más específicamente al movimiento ultraísta, muestra habitualmente una clara y equívoca tendencia a circunscribir el fenómeno a poco más que un hombre, Jorge Luis Borges, y a unos pocos años, prácticamente los que componen su prehistoria poética. Visto desde este ángulo, el ultraísmo no habría sido otra cosa que una tentativa de dinamitar la placidez de una cultura mediante la asimilación de algunos de los aspectos más superficiales de la vanguardia europea. Bajo esta perspectiva, el ultraísmo poseería una importancia solamente anecdótica; su provisionalidad quedaría reflejada en la prontitud con que sus más dotados cultivadores se apartaron de él.

Todos estos juicios tropiezan, a la hora de una más justa evaluación, con un insalvable obstáculo: la poesía de Oliverio Girondo, poeta porteño cuyo primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, apareció en 1922. Su nula participación en la vida oficial de la cultura rioplatense hizo de Girondo un gran marginado (como también de Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt o Leopoldo Marechal). Pero hace

ya años su nombre comenzó a ser reivindicado como el del gran intransigente, el imperturbable e invariable enemigo del lugar común bajo todas y cada una de sus formas. Con esta antología de Girondo, precedida de un hermoso prólogo del poeta porteño Francisco Urondo, Ocnos cumple un importantísimo servicio al poner al alcance del lector español la obra esencial del gran poeta vanguardista de la literaura argentina.—J. C. C.

MARCOS RICARDO BARNATÁN: *Jorge Luis Borges*. Ediciones Júcar, Colección Los Poetas. Madrid, 1972.

Desde hace ya bastantes años todo Occidente se ha acostumbrado a ver en el argentino Jorge Luis Borges a uno de los narradores más prodigiosos de este siglo. Vino luego la reivindicación de sus no menos prodigiosos ensayos. En una antología norteamericana reciente *(50 Great Essays*, Bamtan Books), junto a los grandes maestros del género, Borges figura representado con el sorprendente número de cuatro trabajos. Finalmente, parece haber llegado la hora de su reivindicación como poeta. Primero el lector español pudo consultar un minucioso estudio del poeta venezolano Guillermo Sucre *(Borges, el poeta*, Monte Avila, Caracas, 1968). Luego, un texto magistral del crítico argentino Saúl Yurkievich incluido en su obra *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barral Editores, 1971), y casi simultáneamente, una hermosa antología de Ocnos preparada y prologada por el poeta catalán José Agustín Goytisolo. Y asora, por último, este volumen de Júcar firmado por Marcos Ricardo Barnatán.

El autor es un joven escritor argentino radicado desde hace varios años en Madrid. Nacido en Buenos Aires en 1946, ha publicado hasta la fecha tres libros de poemas y una curiosa novela titulada *El laberinto de Sión* (Barral Editores, 1971). En el extenso prólogo que antecede a su antología de la poesía de Borges, Barnatán pone nuevamente de manifiesto las cualidades visibles en sus numerosos trabajos críticos anteriores: una información considerable, una concepción bastante heterodoxa de la estética, un análisis no siempre inobjetable, pero con frecuencia penetrante y original, y una encomiable capacidad de infundir un cierto vigor creativo a la habitualmente mortecina labor de exégesis. En suma, un libro capaz de promover una inevitable corriente de simpatía hacia la obra poética del discutido patriarca de la nueva literatura hispanoamericana.—J. C. C.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada.* Barral Editores, 1972.

Gabriel García Márquez es fundamentalmente un novelista. Según propia confesión, los cuentos recogidos en este volumen le habrían servido de desahogo, de nexo o simple ejercicio entre las redacciones de *Cien años de soledad* y su última novela, ya casi acabada, *El otoño del patriarca.* Es cierto que, desde un cierto ángulo, estos cuentos pueden ser interpretados como desprendimientos de su narrativa mayor, o que incluso en ellos se advierte, como señalaba Mario Vargas Llosa en su libro sobre el novelista colombiano, un principio de mecanización de ciertos procedimientos. En todo caso, si bien estos relatos no están a la altura de sus *Cien años de soledad,* esto no prueba nada contra ellos. ¿Cuántos libros están realmente a la altura de *Cien años de soledad* en toda la América Latina? Es sumamente probable que, en el mejor de los casos, la nómina no pase de la docena.

Estos relatos sorprenden, en primer término, por su frescura narrativa, por la increíble vivacidad de su desarrollo. Luego viene el despilfarro de humor, la pirotecnia verbal, ese avasallador desenfreno marqueziano que funde en su universo imaginativo la referencia costumbrista y la sátira política, el sexo, las supersticiones y la magia negra, etcétera. En fin, esa capacidad de infundir un orden cartesiano en una realidad que a veces se revela como una pura metáfora del desvarío. No todos los relatos están a un mismo nivel, y singularmente ineficaz resulta el sexto, quizá aquel donde mejor se advierte ese riesgo de mecanización apuntado por Vargas Llosa. No obstante, este libro puede desde ya pasar a ser considerado como una de las obras maestras del cuento hispanoamericano.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, número 8, 5.º C. MADRID).*

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

CONVOCATORIA DEL X PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1972

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por décima vez el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1972 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1972 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Sr. Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1972.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1973, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1973, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procedimiento el señor jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las Bases.

Madrid, mayo 1972

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1971

La poetisa española FRANCISCA AGUIRRE ha obtenido el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1971 del Instituto de Cultura Hispánica, por su trabajo titulado «ITACA».

El Jurado presidido por el Director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso, estaba integrado por don Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica; don Luis Rosales, de la Real Academia Española; don Dionisio Gamallo, de la Real Academia Gallega; don Rafael Montesinos, Director de la Tertulia Literaria del ICH; don Héctor Giovannoni, poeta argentino, y como Secretario, el Director de Ediciones de Cultura Hispánica, don José Roméu de Armas.

FRANCISCA AGUIRRE nace en Alicante en 1930, y a los pocos meses viaja con su familia a Madrid, donde reside desde entonces. Hija del pintor Lorenzo Aguirre, inicia su contacto con la cultura desde temprana edad. Es autodidacta. En 1963 contrae matrimonio con el poeta Félix Grande, con quien tiene una hija. «ITACA», su primer libro, fue escrito a lo largo de seis años, durante los cuales publicó poemas en distintas revistas y periódicos e intentó esporádicamente otros géneros: ninguno de estos intentos ha sobrevivido a la autocrítica. Ha colaborado durante varios años en la redacción de un diccionario enciclopédico y ha realizado diversas traducciones literarias.

Quedaron finalistas, previas votaciones puntuadas como en el caso del original que mereció el Premio, los trabajos presentados bajo los lemas: «Bernia», «Orilla» y «Si todo no ha sido un sueño», que corresponden a los títulos: PICASSO AZUL, APARICION DE LA ALIANZA y TEMAS DE LA HELADE, que el Jurado, al amparo de la Base 14 de la Convocatoria, acordó proponer su publicación al Director del Instituto de Cultura Hispánica, que ordenó la edición de los mismos.

Abiertas las plicas, de acuerdo con la Base 15 de la Convocatoria, por el Jefe de Publicaciones, resultaron ser sus autores:

1.º PICASSO AZUL, de José Albi.
2.º APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo.
3.º TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez Gutiérrez (nicaragüense).

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo «En Vida».
1964: Declarado desierto.
1965: JOSE LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo «La Carta».
1966: RAFAEL GUILLEN, por su trabajo «Tercer Gesto».
1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su trabajo «De palabra en palabra».
1968: FERNANDO GUTIERREZ, por su trabajo «Las puertas del tiempo».
1969: ANTONIO FERNANDEZ SPENCER, por su trabajo «Diario del mundo».
1970: FERNANDO GONZALEZ-URIZAR, por su trabajo «Los signos del Cielo».
1971: FRANCISCA AGUIRRE, por su trabajo «Itaca».

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971,*

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

DE PROXIMA APARICION:

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

CONCURSO "LA INFLUENCIA HISPANICA EN EL MARTIN FIERRO"

El Instituto Platense de Cultura Hispánica, con la colaboración de la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, convoca un concurso de trabajos monográficos sobre «La influencia hispánica en el Martín Fierro», en el centenario del mismo, que se ajustará a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir autores noveles, nacionales o extranjeros, menores de veinticinco años al 31 de diciembre de 1972.
2. La lengua será el español.
3. Los trabajos deben ser inéditos y se presentarán por triplicado, mecanografiados por una sola cara y a doble espacio. La extensión no será superior a los 30 folios.
4. El plazo improrrogable de admisión de originales finalizará el 31 de diciembre de 1972, en la sede del Instituto, calle 6 N.º 1040, La Plata (República Argentina).
5. Se otorgará un premio único de 3.000 dólares (300.000 moneda nacional) al mejor trabajo y será editado por el Instituto, donándose al autor 100 ejemplares con la leyenda «no vendible».
6. El autor, al aceptar las bases, renuncia a todos los derechos de autor, salvo los estipulados en 5.
7. No se mantendrá correspondencia con los autores, excepto con el ganador, ni se devolverán por correo los originales no premiados, pudiendo, con todo, retirarlos directa o indirectamente de la sede del Instituto.
8. El Jurado calificador estará integrado por especialistas miembros del Instituto Platense de Cultura Hispánica y por el señor Agregado Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires, siendo su fallo inapelable. Este se hará público en la primera quincena de abril de 1973.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

El boletín mensual *Documentación Iberoamericana* es la más completa fuente de información iberoamericana en su género, realizado con rigurosa técnica y una moderna clasificación.

Documentación Iberoamericana es un instrumento insustituible de consulta para el estudio de toda cuestión iberoamericana ya sea política, económica, social, cultural, militar o religiosa.

Documentación Iberoamericana es una cita diaria para estadistas, economistas, escritores, hombres de negocios y profesionales en general.

Documentación Iberoamericana es una publicación —única en el idioma castellano y única para la región iberoamericana— que recoge mensualmente al acontecer, país por país, de toda Iberoamérica. Es un balance objetivo y decantado, de todo cuanto interesa y significa en el inmenso universo de las noticias diarias.

Documentación Iberoamericana se distribuye a todo el mundo en fascículos mensuales.

Documentación Iberoamericana se ofrece también en volúmenes anuales encuadernados desde 1963.

ANUARIO IBEROAMERICANO

El *Anuario Iberoamericano* recoge los hechos o acontecimientos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., de mayor realce y con perspectiva anual, en cada uno de los países de Iberoamérica y en cada una de sus organizaciones internacionales.

El *Anuario Iberoamericano* reproduce los textos completos de los documentos —declaraciones, resoluciones, actas finales, discursos, cartas pastorales colectivas, mensajes, leyes básicas, etc.— que tuvieron en el curso del año un impacto o un significado más señero en el acontecer contemporáneo de Iberoamérica.

El *Anuario Iberoamericano* se edita en volúmenes anuales y se distribuye en todo el mundo.

Documentación Iberoamericana ofrece los anuarios de 1962 en adelante.

Documentación Iberoamericana tiene en preparación, asimismo, volúmenes especiales de antecedentes —1492 a 1900 y 1901 a 1961— y de cuestiones agrarias.

Precios:

- DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
  Suscripción anual, fascículos mensuales, cada año: España, 900 pesetas; Iberoamérica, 15 dólares USA (o equivalente); extranjero, 20 dólares USA (o equivalente).
- *VOLUMEN ANUAL ENCUADERNADO* desde enero de 1963, cada año: España, 1.000 pesetas; Iberoamérica, 17 dólares USA (o equivalente); extranjero, 22 dólares USA (o equivalente).
- ANUARIO IBEROAMERICANO
  Desde 1962, cada número: España, 200 pesetas; Iberoamérica, 3,5 dólares USA (o equivalente); extranjero, 4 dólares USA (o equivalente).

Dirigirse a:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Documentación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, Madrid-3 (España).

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFAÑE

SUMARIO DEL NUMERO 185

(Septiembre-octubre 1972)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España	450,00 ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ...	9,50 $
Otros países	10,50 $
Número suelto	100,00 ptas.
Número suelto, extranjero...	2,75 $

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 123 (septiembre-octubre 1972)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	622
Otros países	656
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	155

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8, MADRID-13 (España)

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

☆

PROXIMAMENTE:

A. Martínez Torres y M. Pérez Estremera: *Introducción a la historia del cine boliviano, chileno y colombiano.*

Rima de Vallbona: *Yolanda Oreamuro: El estigma del escritor.*

Luis Rosales: *Poemas.*

Fernando Tola y Jaime Siles: *Coleridge, bicentenario.*

Alejandro Paternain: *El crepúsculo de los Goliardos.*

Antonio Pagés Larraya: *Unamuno y el «Martín Fierro».*

Francisco Carenas y Alfredo Gomes Gil: *En torno a Vicente Aleixandre.*

Julio Rodríguez Luis: *Algunas observaciones sobre el simbolismo de la relación entre Susana San Juan y Pedro Páramo.*

PRECIO DEL NUMERO 269:

70 PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO